J. Orzechowski

STUDIUM TECHNIKI SWINGOWEJ NA AKORDEONIE

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

Jerzy Orzechowski

Studium techniki swingowej na akordeonie

WPM

Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Od autora

Studium techniki swingowej na akordeonie nie jest podręcznikiem początkowego nauczania; jest ono przeznaczone dla zaawansowanych akordeonistów, którzy poznali już podstawy rytmiki, skalę, gamy, tonacje, którzy opanowali podstawy techniki palcowej lewej i prawej ręki oraz technikę miechowania, którzy potrafią poprawnie wykonać na akordeonie średnio trudne utwory.

Celem podręcznika jest metodyczne i progresywne przedstawienie elementów techniki swingowej, a szczególnie techniki rytmizacji synkopowej, będącej podstawą interpretacji jazzowej.

Jazz narodził się w Ameryce na przełomie XIX i XX wieku, ale dopiero po pierwszej wojnie światowej przedostał się na teren europejski, a w krótkim czasie potem opanował cały świat. Głębsze studia wykazały, że źródłem jego są z jednej strony pieśni ludowe amerykańskich Murzynów, szczególnie pieśni pracy z okresu niewolnictwa, pieśni balladowe wędrownych pieśniarzy murzyńskich, a także pełne wyrazu pieśni liryczne, tzw. bluesy, i pieśni religijne (tzw. negro-spirituals), z drugiej zaś strony — charakterystyczne tańce użytkowe, jak polka, kadryl, następnie marsze i inne melodie popularne, które przedostały się z Europy na teren amerykański. Te wszystkie elementy, podparte specyficznie wyostrzonym, typowym synkopowanym rytmem, stworzyły charakterystyczny rodzaj muzyki, którą określamy nazwą jazzu. Sprawą zdefiniowania pojęcia jazzu zajmowało się wielu teoretyków tego stylu muzyki, okazało się jednak, że każda z definicji, mniej lub bardziej wyczerpująca, nie określa wszystkich najistotniejszych cech jazzu. Największą popularność zdobyła definicja podana przez czołowego amerykańskiego teoretyka jazzowego, Marshalla Stearnsa:

„Jazz jest to na pół improwizowana muzyka amerykańska, odznaczająca się bezpośrednią komunikatywnością, charakterystyczną ekspresją, osiąganą poprzez swobodne uzywanie ludzkiego głosu, i złożonym, pulsującym rytmem. Jazz jest wynikiem trzystuletniego przetwarzania w Stanach Zjednoczonych muzycznych tradycji europejskich i zachodnioafrykańskich; jego głównymi elementami są. europejska harmonika, europejsko-afrykańska melodyka i afrykańska rytmika."

W podręczniku niniejszym nie omawiamy szerzej istoty i techniki jazzowej, ograniczając się tylko do wyjaśnień rzeczy najważniejszych, zainteresowanych tymi sprawami odsyłamy do szeregu wydawnictw książkowych, jakie na temat jazzu ukazały się w ostatnich latach; są to m.in.:

L. Tyrmand: *U brzegów jazzu*, PWM, 1957,

André Hodeir: *Ludzie i problemy jazzu*, PWM, 1961,

Joachim Ernst Berendt: *Wariacje na temat jazzu*, PWM, 1961,

Roman Waschko: *Jazz od frontu i kuchni*, PWM, 1962.

Muzyka jazzowa powstała w Ameryce, nic też dziwnego, że cała terminologia dotycząca tego rodzaju muzyki utrwaliła się w języku angielskim. Niejednokrotnie nie sposób jej przetłumaczyć na język polski; w takich wypadkach uznaliśmy za słuszne zachować terminologię i nazewnictwo oryginalne.

Opracowując materiał podręcznika, przede wszystkim położyliśmy nacisk na problemy rytmiki (specjalny wykaz 255 wariantów rytmicznych zestawiliśmy na s.25-29). Dużo miejsca poświęciliśmy również nauce akordyki, dostosowanej do gry na akordeonie. Wszystkie omawiane w kolejnych rozdziałach zagadnienia zilustrowaliśmy licznymi fragmentami oraz całymi utworami swingowymi, których melodyka opiera się na oryginalnych tematach jazzowych.

Okładkę projektował Janusz Wysocki

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, al. Krasińskiego 11. Printed in Poland
Wyd. I - 5.160 egz. 18.1 ark. wyd. 12½ ark. druk.
Papier offs. V kl. 80 g. N½ Fabryka Papieru w Częstochowie.
Podpisano do druku 11 XI 1966. Druk ukończono II 1967
Krak. Zakł. Graf. Nr 5. Kraków, ul. Karmelicka 16
Zam. nr 548. T-10. Cena 36 zł

Podstawowe rodzaje artykulacji

Terminem artykulacja określa się sposoby wydobywania pojedynczych dźwięków i współbrzmień. Do najważniejszych rodzajów artykulacji, stosowanych w ogóle w muzyce, należą m.in.: staccato, portato, legato, arpeggio, frullato. Ponadto w muzyce jazzowej istnieją specyficzne rodzaje artykulacji, określane terminami angielskimi.

Najczęściej stosowana jest artykulacja staccato, portato oraz legato (raczej w utworach powolnych). Artykulacja legato i portato ma szczególne znaczenie w akompaniamencie jazzowym w sekcji rytmicznej (w grze na akordeonie — w akompaniamencie na basach) i wymaga specjalnego oznaczenia w zapisie nutowym. Brak jakichkolwiek określeń artykulacyjnych oznacza zawsze dźwięk krótki, staccato.

Gra akordeonowa opiera się obecnie na dwu zasadniczych rodzajach techniki artykulacyjnej *, a mianowicie:

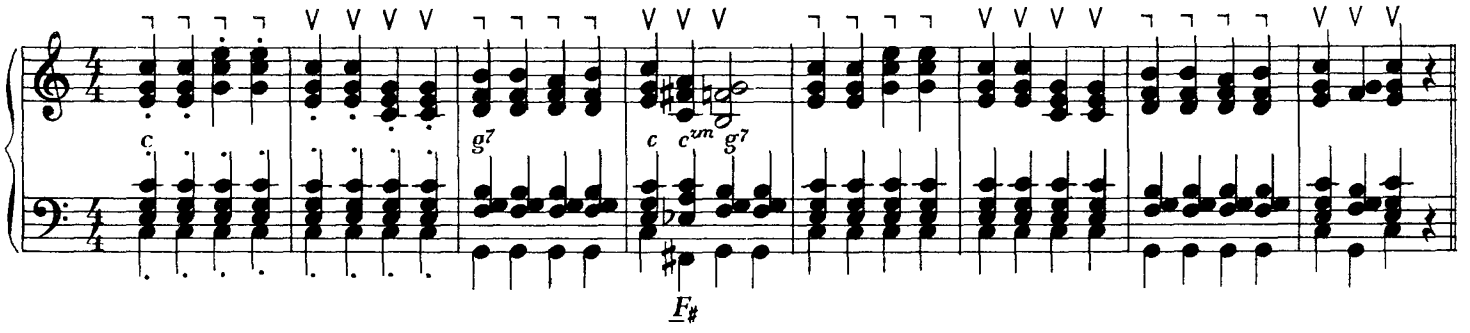
1. na artykulacji palcowej, podobnej do stosowanej na fortepianie, nie pozwalającej jednak na uzyskanie zmian i cieniowań dynamicznych, gdyz stopień nacisku palca na klawisz nie ma w grze na akordeonie znaczenia;

2. na artykulacji miechowej, która jest typowa dla akordeonu i umożliwia całkowite panowanie nad dźwiękiem od początku do końca jego brzmienia, dając szerokie możliwości cieniowań dynamicznych.

Staccato i portato przy zastosowaniu artykulacji miechowej może być wykonane dwoma sposobami:

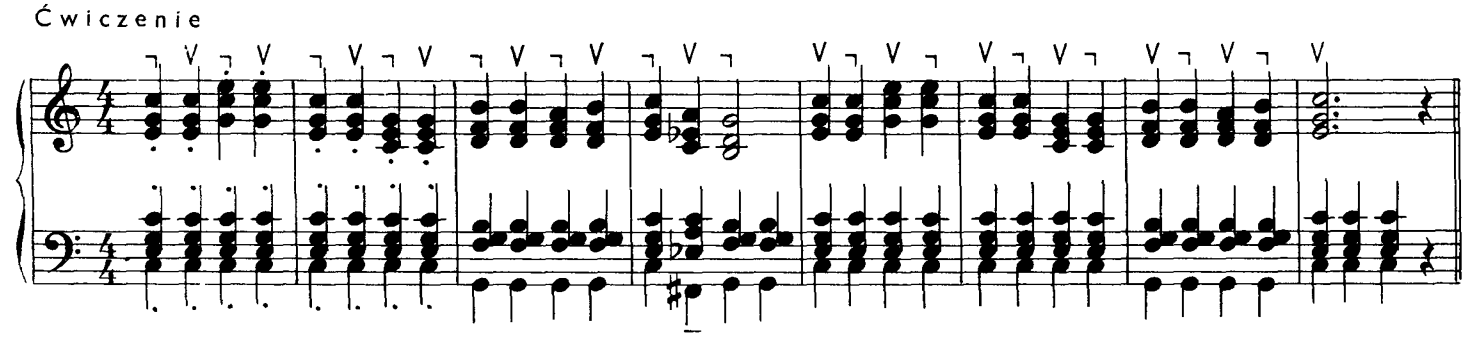
a) jednokierunkowym ruchem miecha; poszczególne wartości rytmiczne atakowane są wówczas odpowiednimi impulsami miecha na przestrzeni rozciągania (┐) lub ściągania (V), np.:

Ćwiczenie



b) zmiennym ruchem miecha, tj. przy stosowaniu zmiany kierunku ruchu miecha na każdym kolejnym dźwięku. Ruch miecha powinien tu być bardzo mały i ledwo dostrzegalny, a głośność dźwięku wyrównana zarówno przy rozciąganiu, jak i ściąganiu miecha. Minimalna pauza, jaka wytwarza się pomiędzy kolejnymi dwoma dźwiękami, jest celowa i charakterystyczna dla jazzowej gry portato. Przy tego rodzaju artykulacji kciuk lewej ręki opieramy o deskę rezonansową, wzdłuż której cała ręka porusza się w górę lub w dół, bez rozciągania i pchania miecha „na siłę".

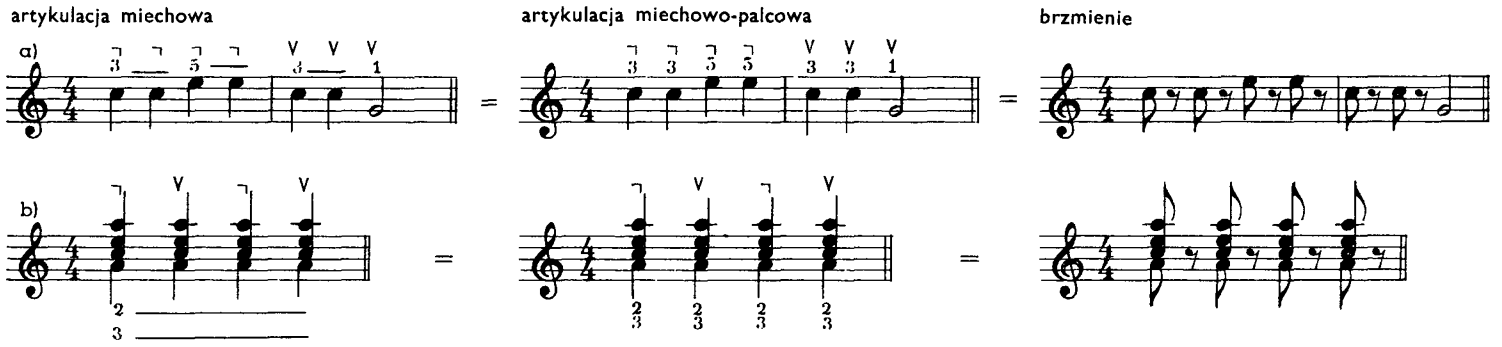
Ćwiczenie



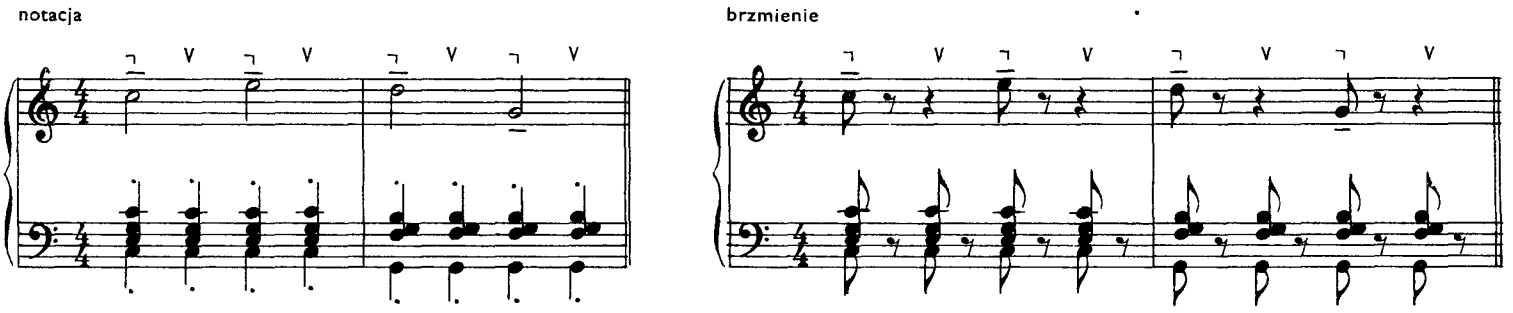
* Zob L Puchnowski *Szkoła miechowania i artykulacji akordeonowej*, PWM, 1964.
J Orzechowski *Szkoła gry na akordeonie*, wyd V PWM, 1965.

Oba wymienione sposoby artykulacji uzupełnia artykulacja mieszana, miechowo-palcowa.

Przykłady:



Artykulacji miechowej nie stosuje się przy płynnej linii melodycznej i w wypadku większych wartości rytmicznych. Realizacja większych wartości rytmicznych powoduje znaczne ich zmniejszenie, np.:

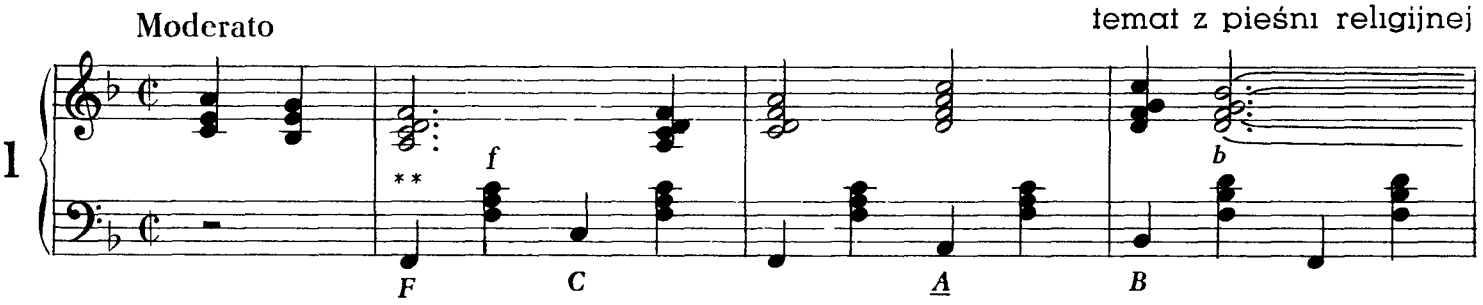


Przykłady oryginalnych tematów jazzowych

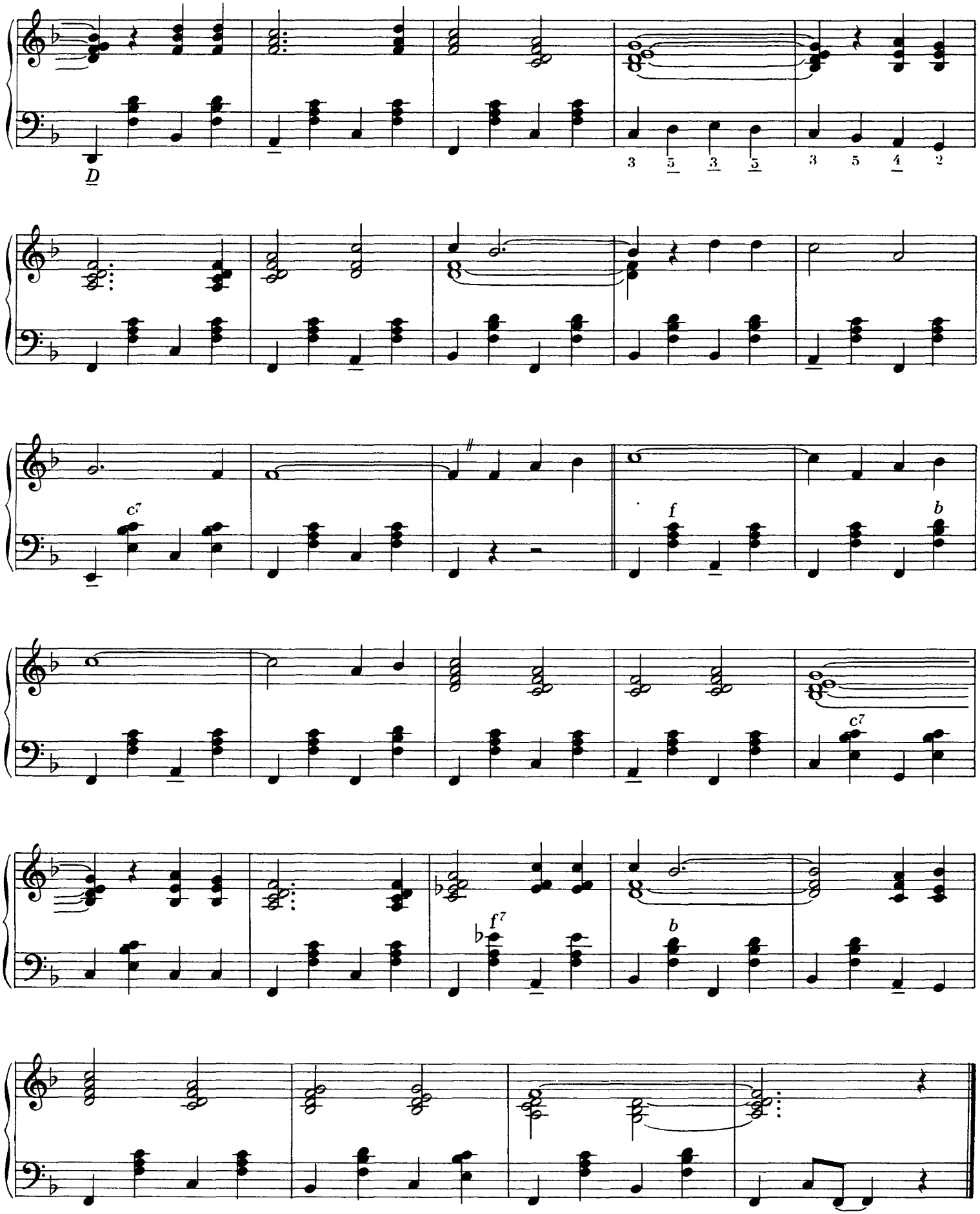
Tradycyjne tematy jazzowe są w znacznej większości oparte na pieśniach religijnych amerykańskich Murzynów, a także na świeckich pieśniach ludowych. Tematy te, będące źródłem twórczej inspiracji improwizacyjnej, pochodzą często ze zbiorów wielu folklorystów amerykańskich. Okazuje się, że tematy oryginalne są w zasadzie dość proste zarówno pod względem rytmicznym, jak i melodycznym oraz harmonicznym. Postać bardziej skomplikowaną przybierają dopiero w improwizacyjnej interpretacji wykonawców.

Oto kilka przykładów:

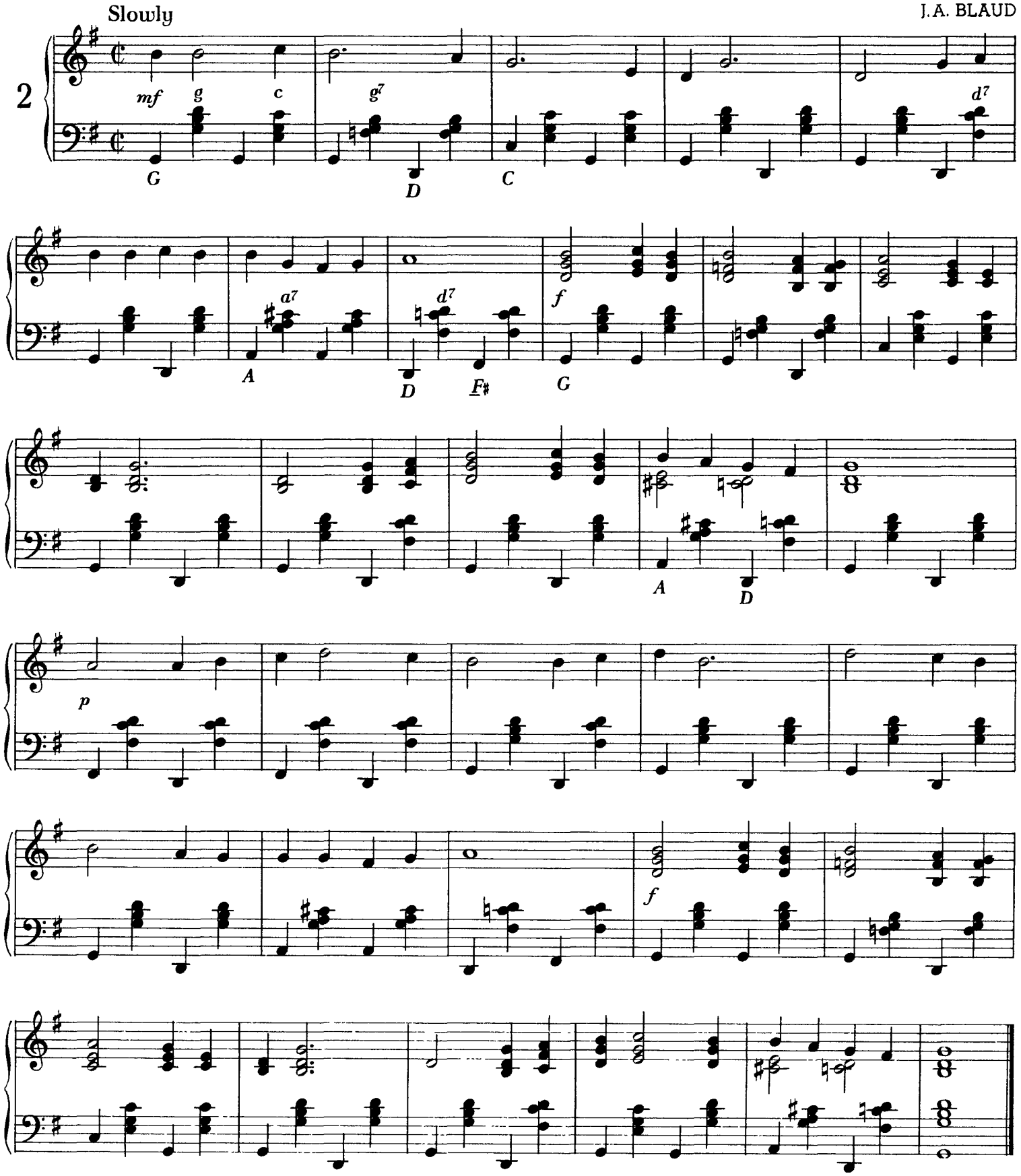
WHEN THE SAINTS COME MARCHING IN*



* Opracowanie swingowe tematu na s. 21 ** Akompaniament (harmonia) ułatwiony.

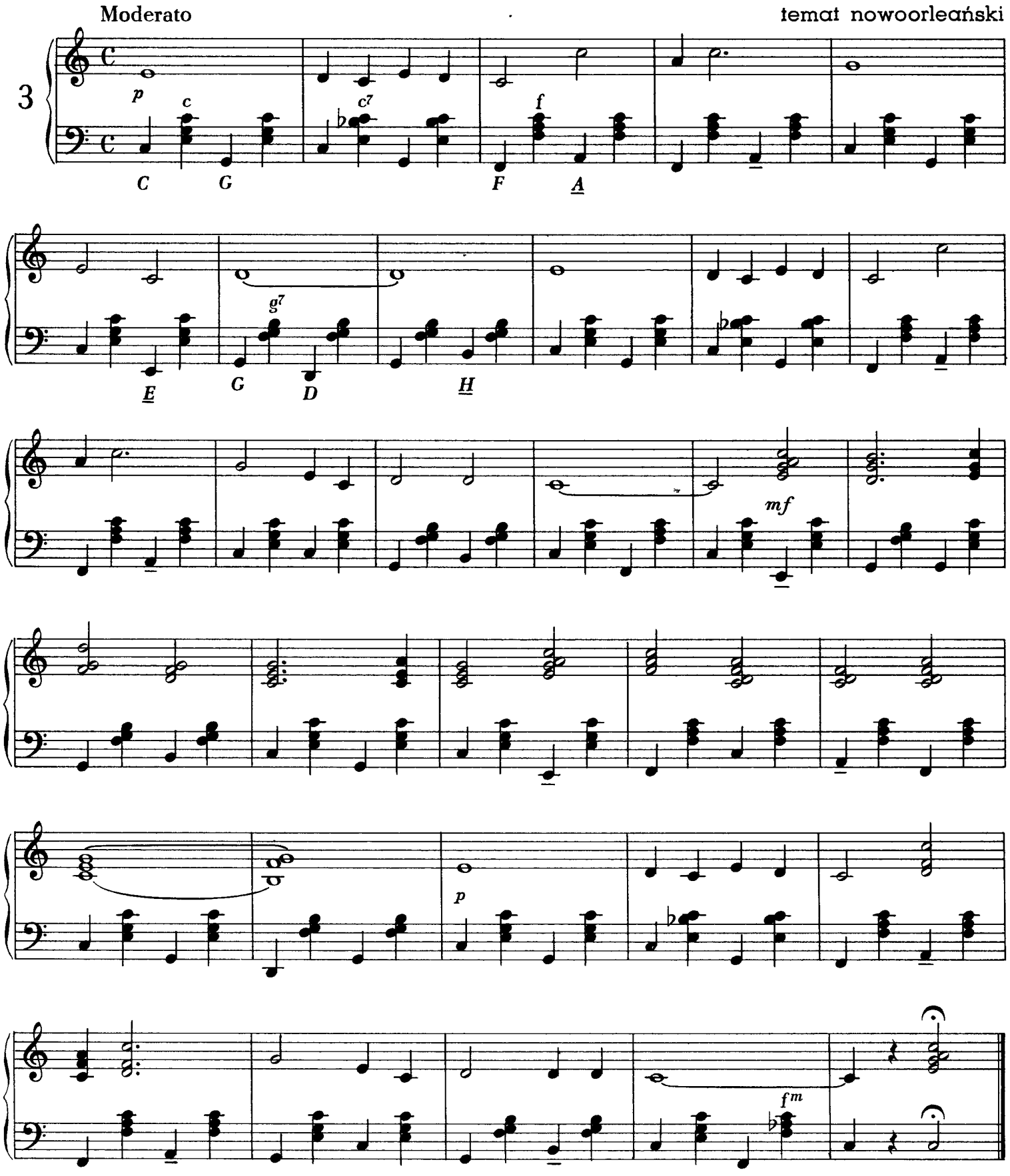

D
3 5 3 5
3 5 4 2
c7
f
b
c7
f7
b

CARRY ME BACK TO OLD VIRGINNY



Copyright 1940 Amser MP C Inc N Y

SWANEE RIVER

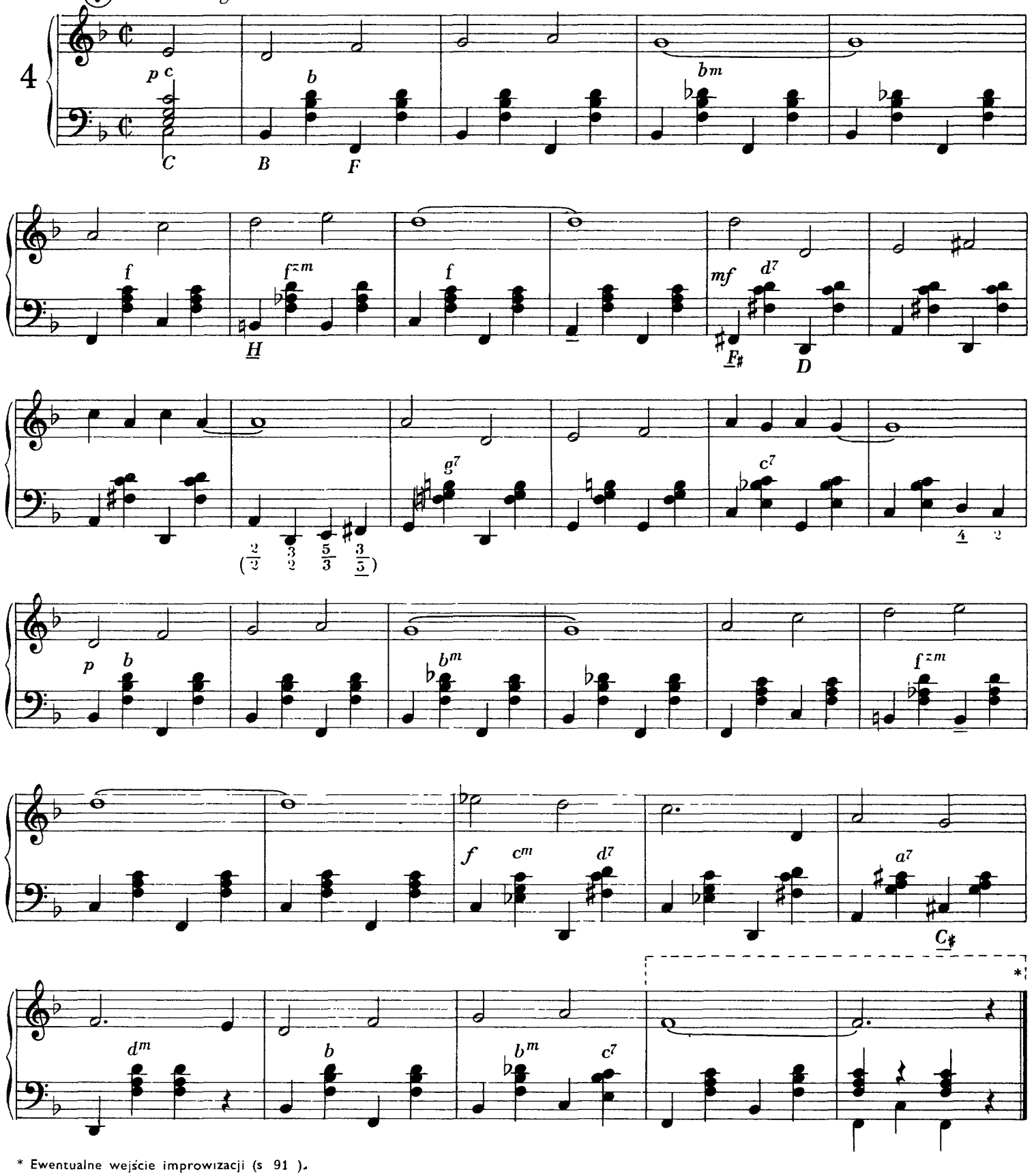


Copyright 1940 Amser MP C Inc N Y

I'LL SEE YOU IN MY DREAMS

Moderately

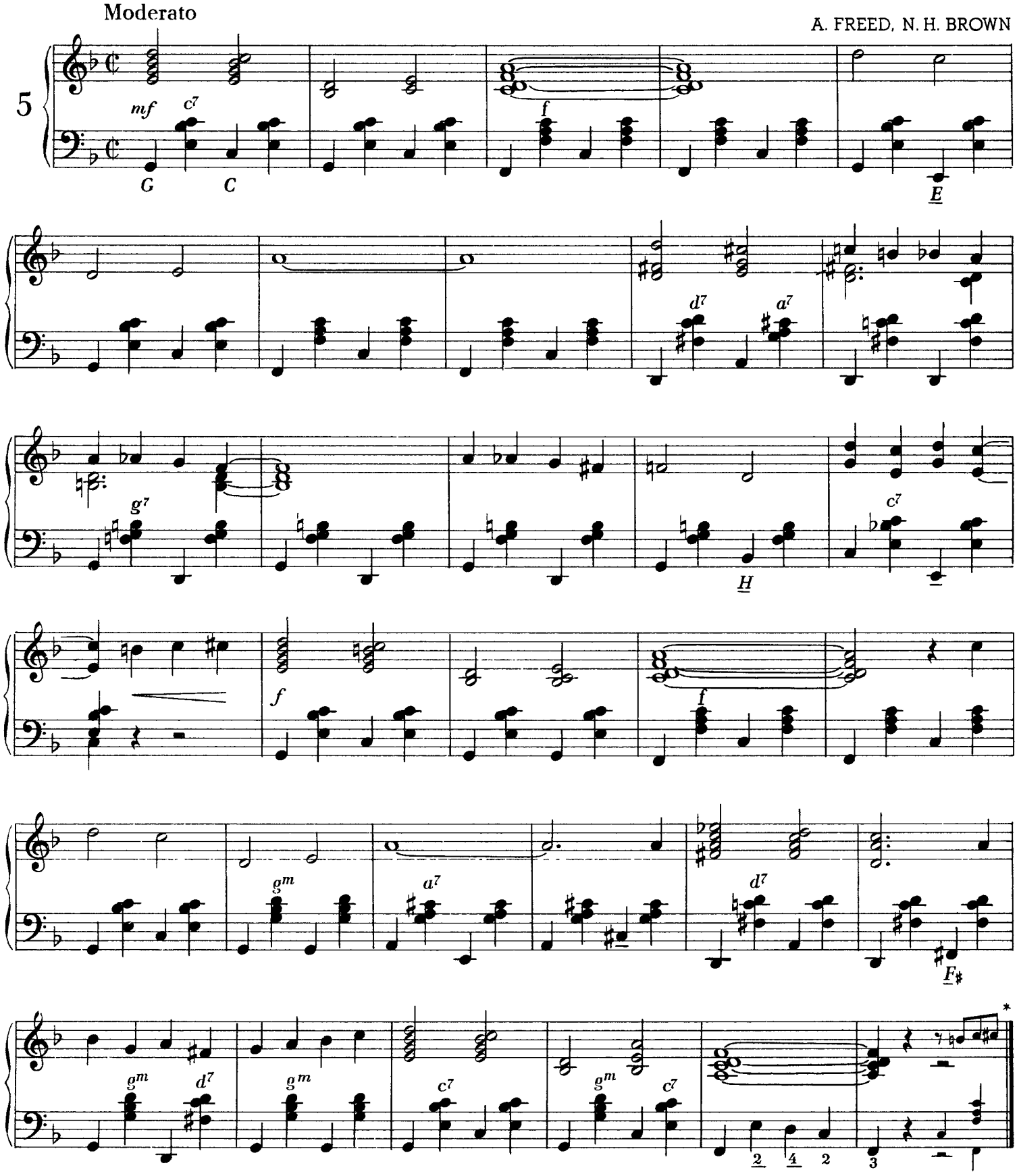
G. KAHN, I. JONES



* Ewentualne wejście improwizacji (s 91).

Copyright 1959 L Feist Inc N Y

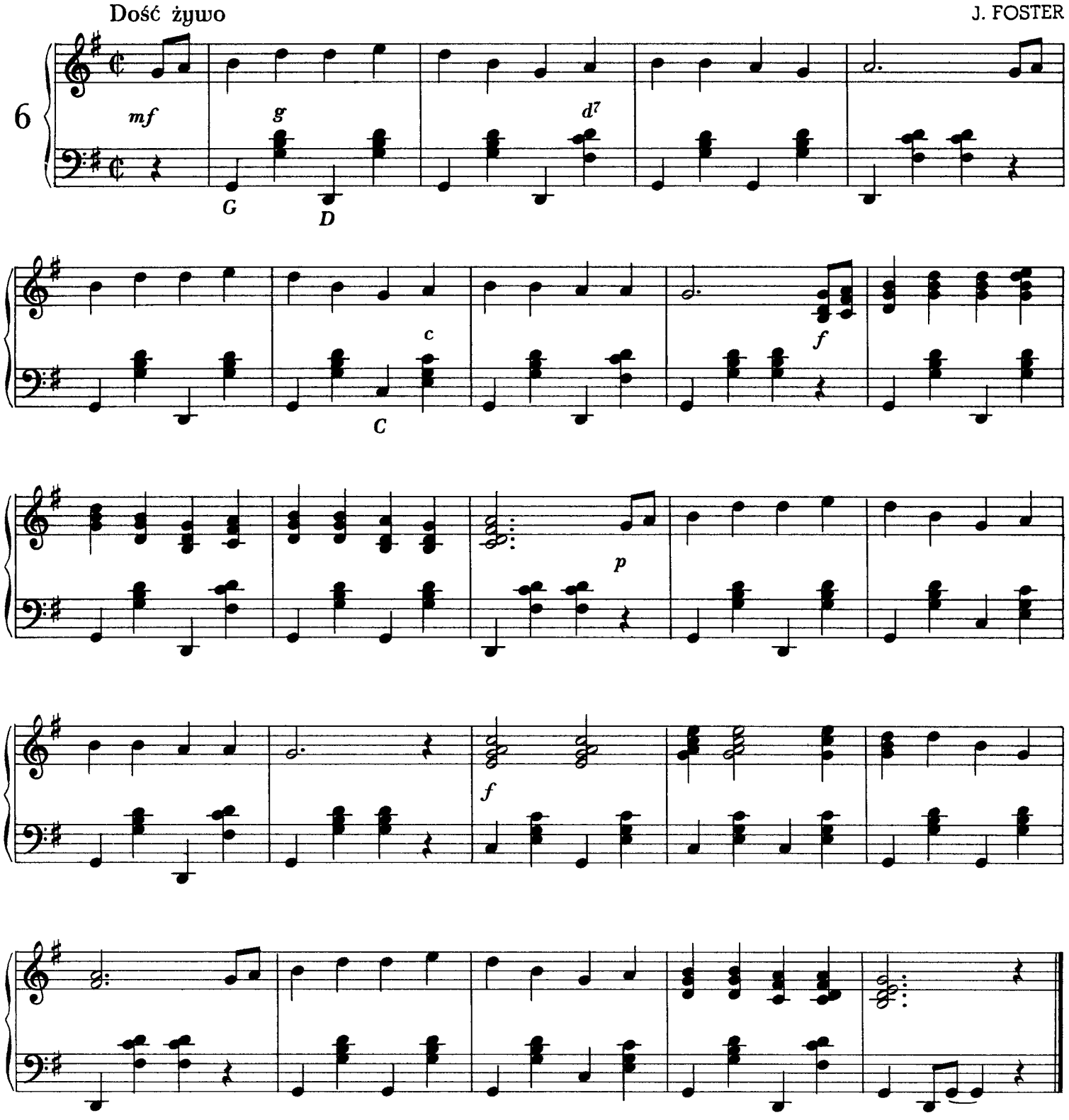
YOU WERE MEANT FOR ME



* Przykład improwizacji na s. 92

Copyright 1959 Robbins Music Corp N Y

OH! SUSANNA



Copyright 1925 Editions Fr Salabert

Przykłady rytmów tanecznych niesynkopowanych. One-step, shimmy

W okresie pierwszej wojny światowej stały się modne w Europie tańce amerykańskiego pochodzenia, które swym charakterem zbliżone były do jazzu. Niektóre z nich nie miały rytmu synkopowanego, na przykład one-step i schimmy.

O n e - s t e p (ang. „jeden krok") spopularyzował się w Europie jeszcze przed pierwszą wojną światową. Był to taniec w tempie szybkim, w metrum parzystym ($\frac{2}{4}$ lub $\frac{6}{8}$).

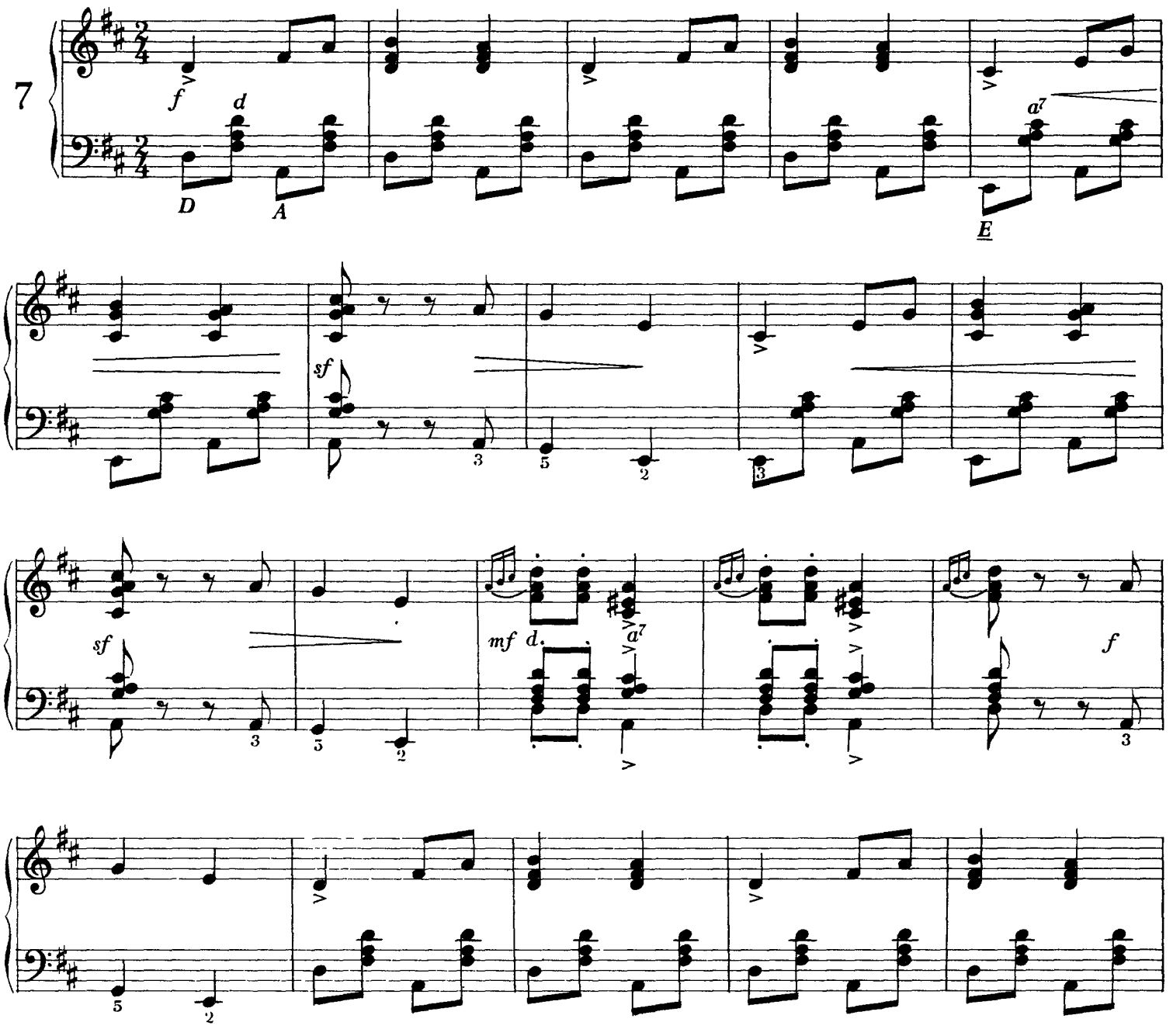
S h i m m y miało również szybkie tempo, takt parzysty ($\frac{2}{4}$, alla breve) i odznaczało się charakterem groteskowym. Modne było w Europie w latach dwudziestych.

P r z y k ł a d y:

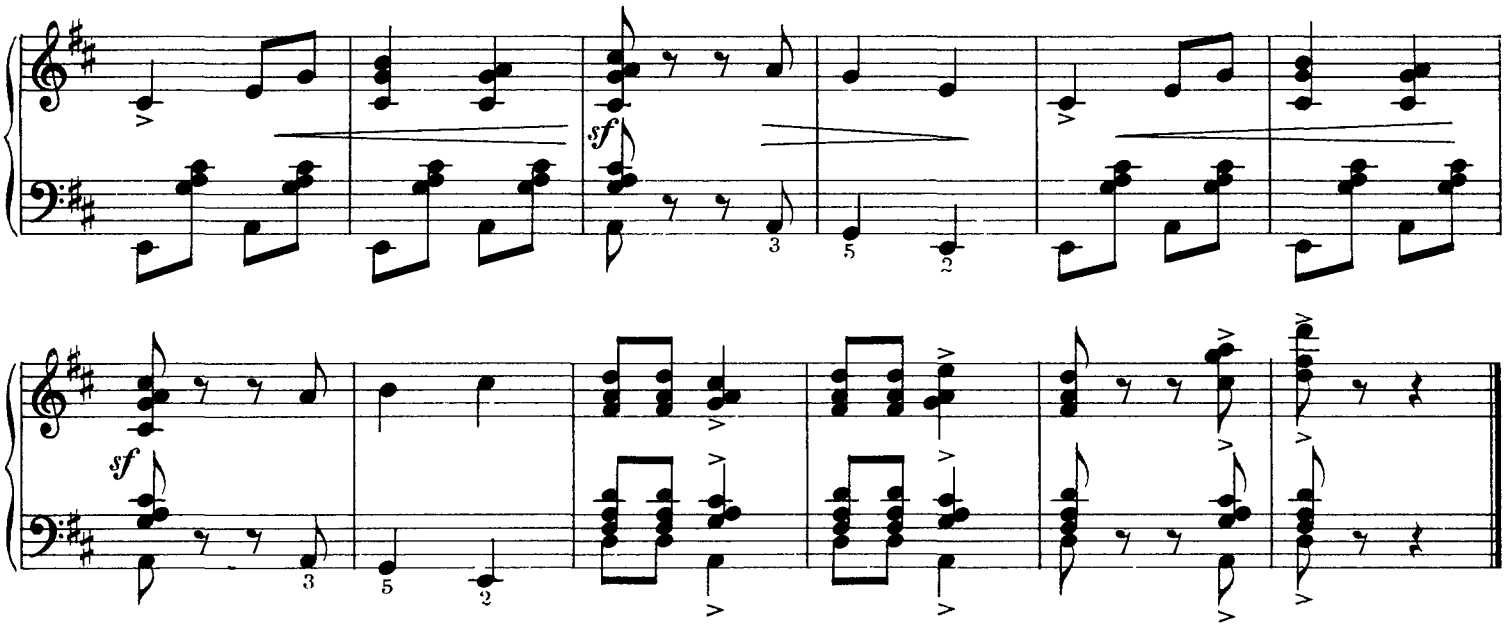
O KATARZYNO!

one-step

R. FALL



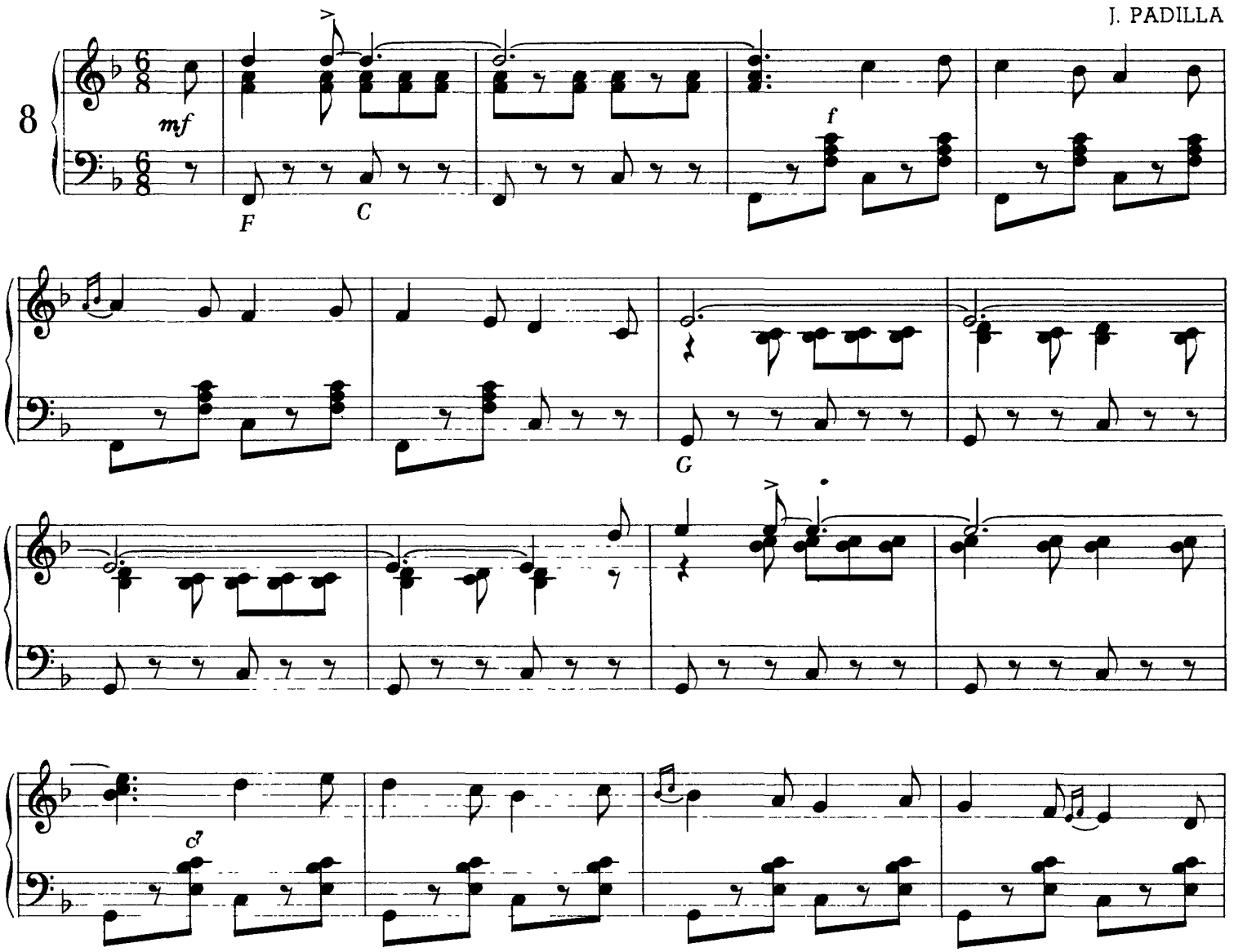
Copyright 1924 Wiener Boheme Verlag



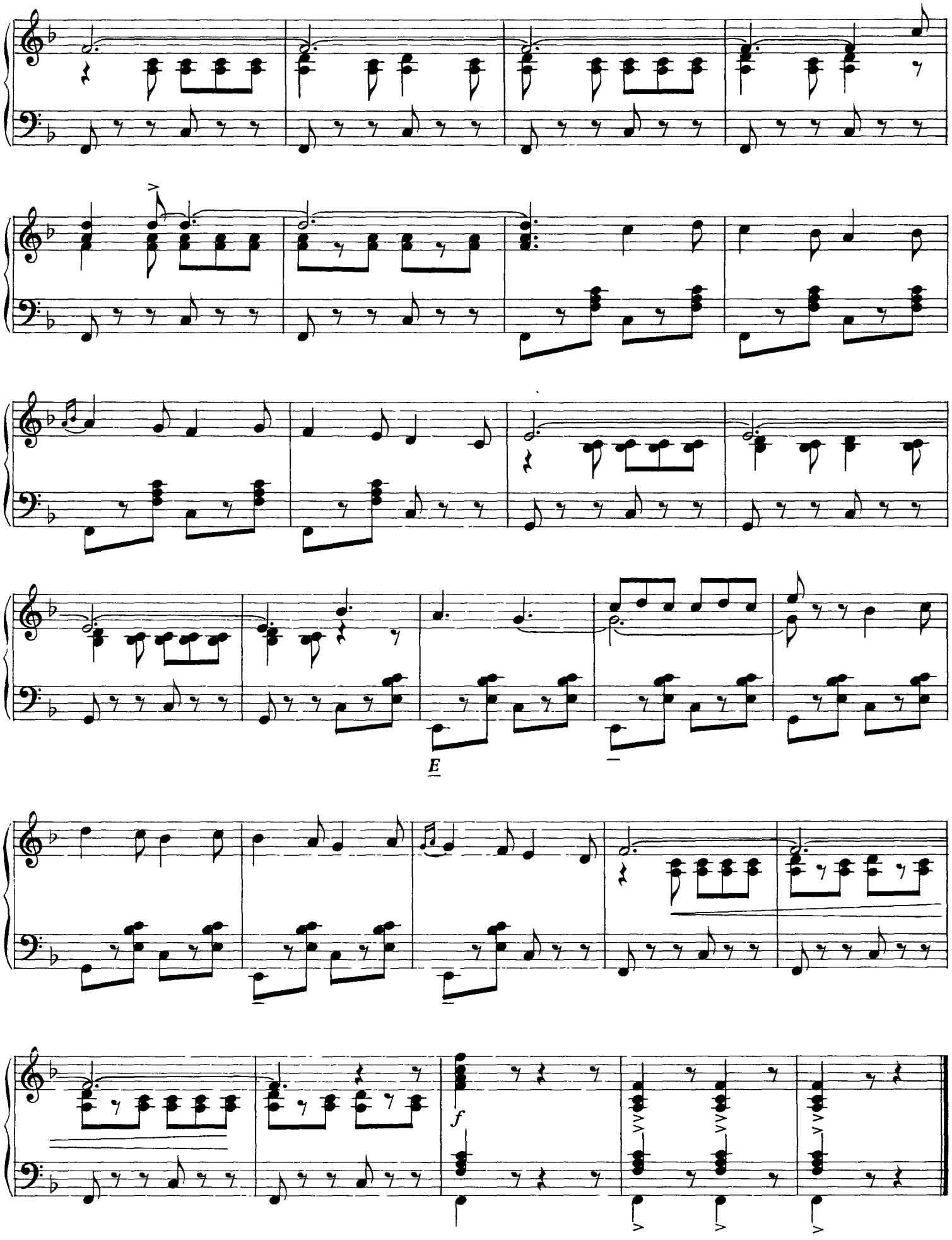
VALENCIA

one-step

J. PADILLA



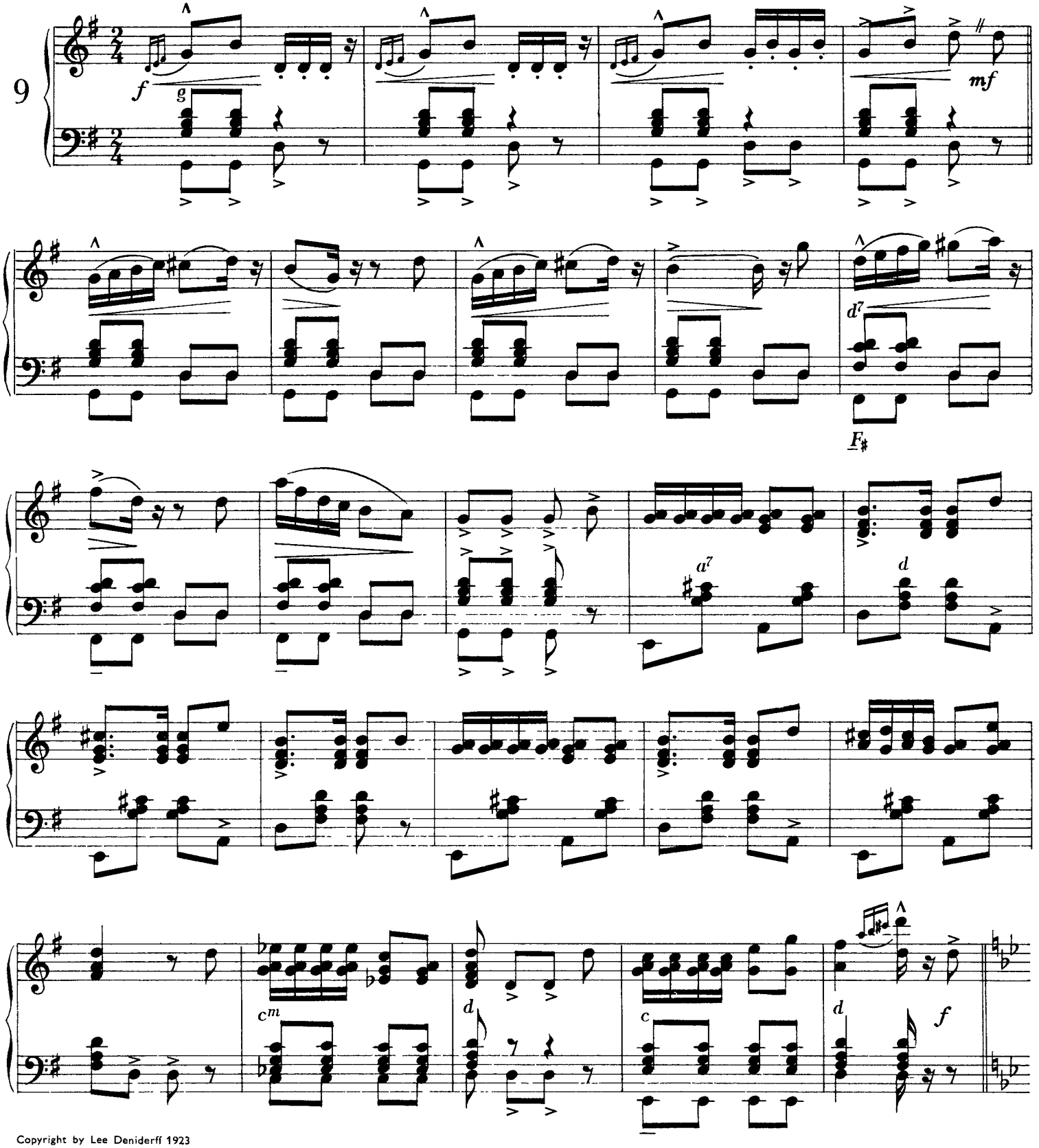
Copyright 1925 Editions Fr Salabert


E
f

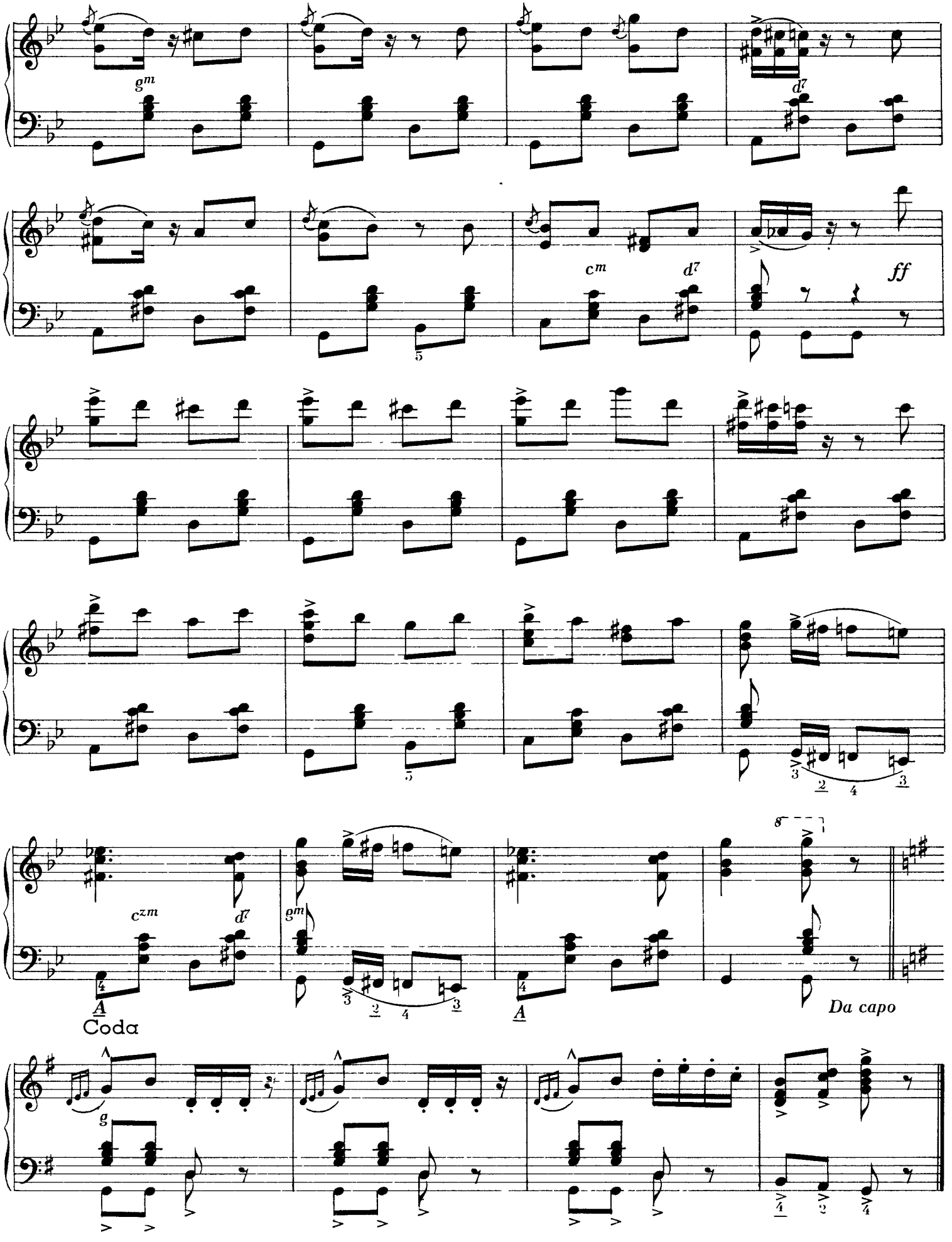
TITINA, ACH TITINA

shimmy-fokstrot

L. DENIDERFF



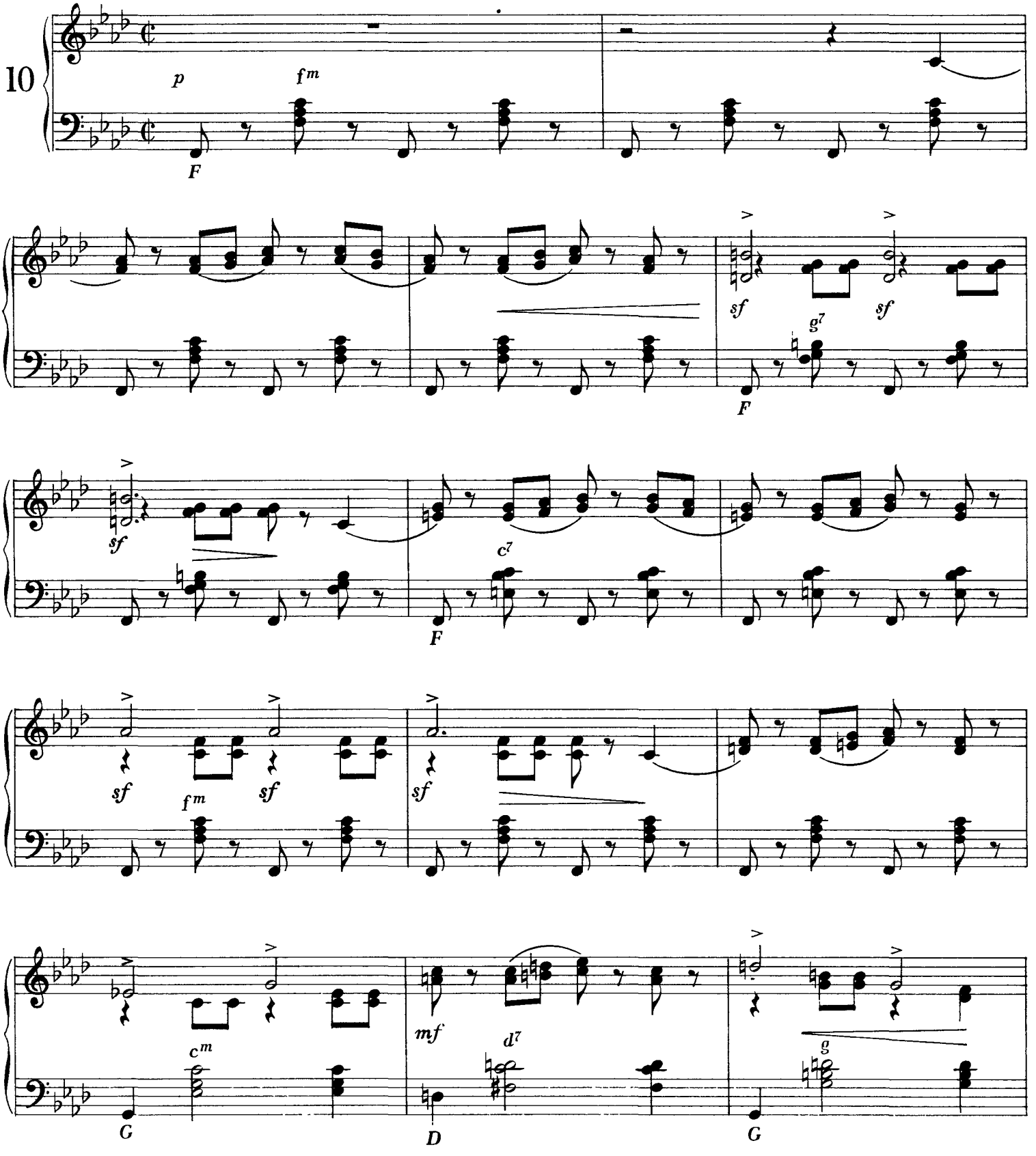
Copyright by Lee Deniderff 1923


gm
d7
cm
d7
ff
czm
d7
gm
A
Coda
A
8
Da capo
g

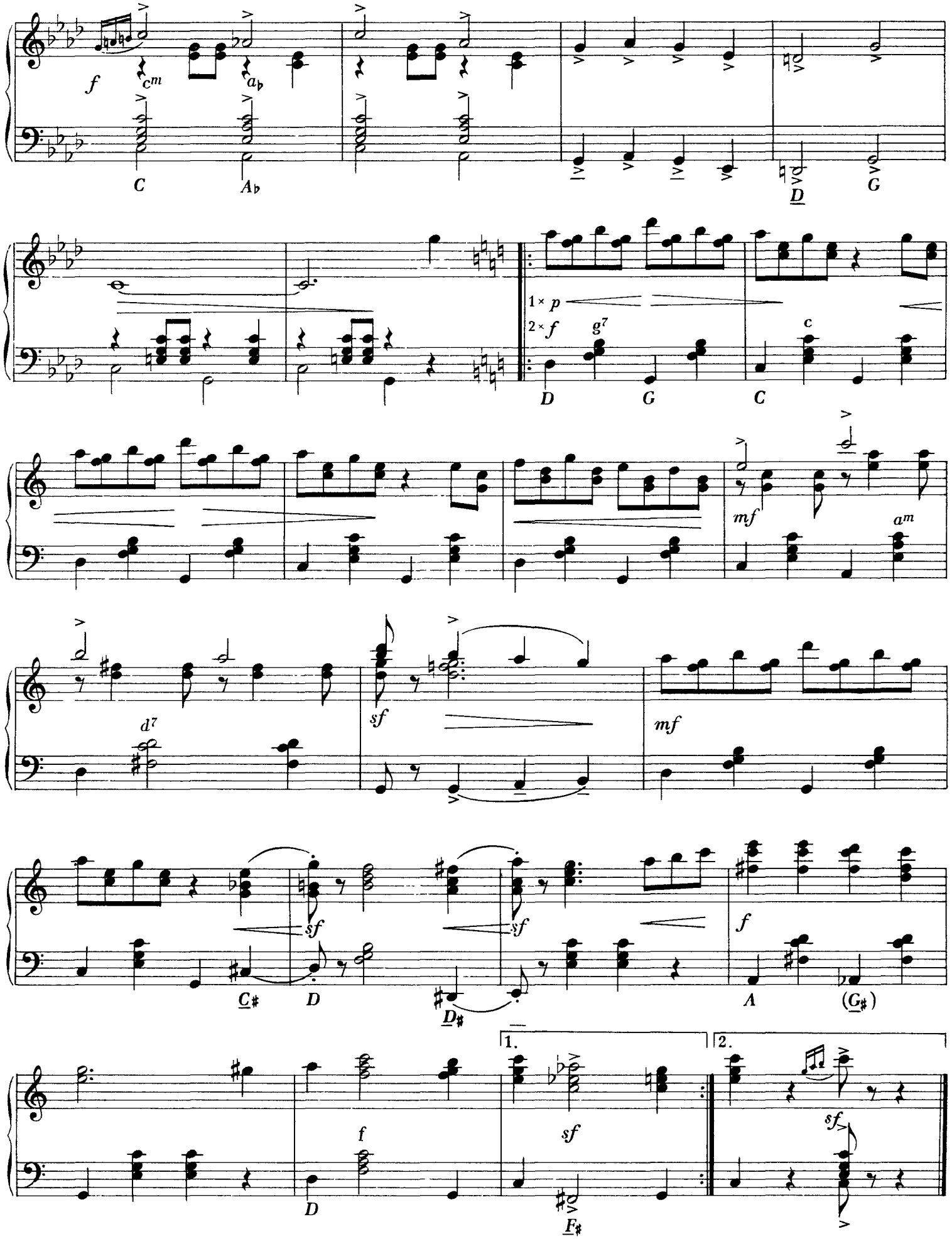
FARAON

shimmy

J. BENES



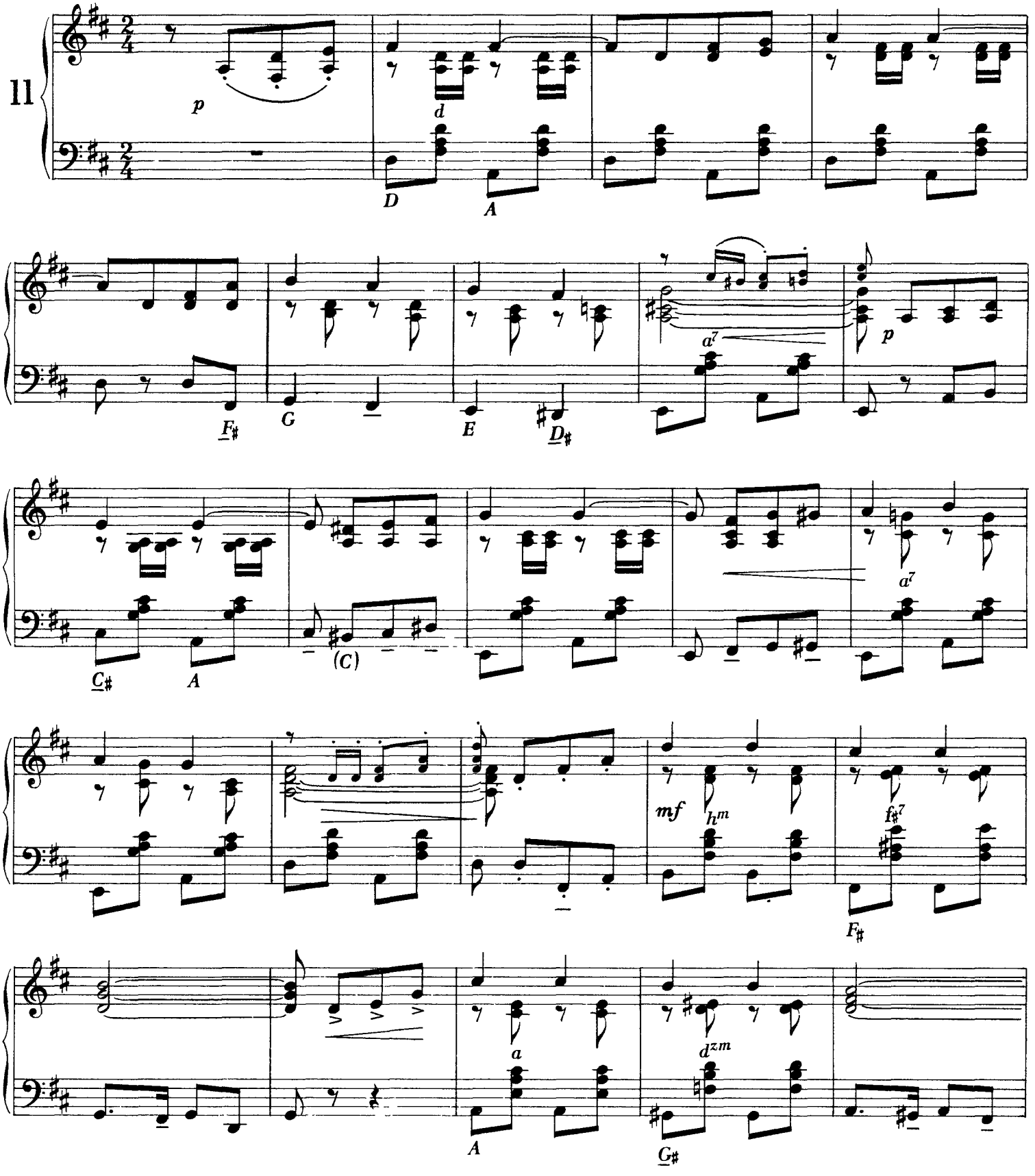
Copyright 1923 Wiener Boheme Verlag

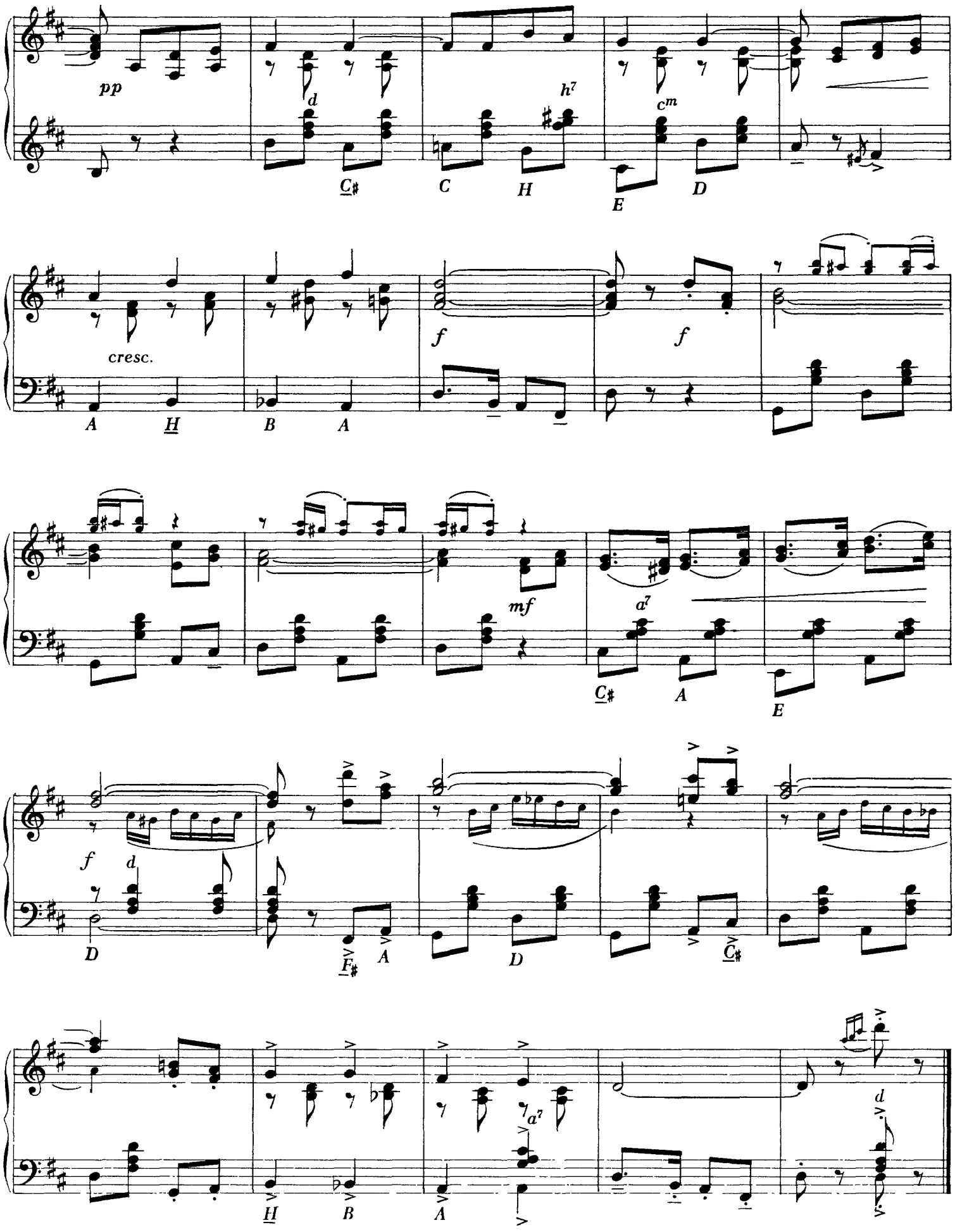

f
C
Ab
D
G
1× p
2× f
g7
c
mf
am
d7
sf
mf
C♯
D
D♯
A
(G♯)
1.
2.
F♯

SZUKAM MALEŃKIEJ

shimmy-fokstrot

J. WELTER




pp
d
h7
cm
C♯
C
H
E
D
cresc.
f
f
A
H
B
A
mf
a7
C♯
A
E
f
d
D
F♯
A
D
C♯
H
B
A
a7
d

Podstawy rytmiki synkopowej

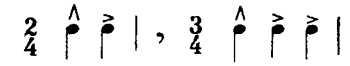
Opracowanie jazzowe tematu polega na zmianach wariacyjnych melodyki, harmoniki lub rytmiki albo też na równoczesnych zmianach wszystkich tych elementów. Czasem zmianom moze podlegać również budowa formalna. Rodzaj i kierunek tych zmian warunkują utrzymanie powstałego w ten sposób utworu jazzowego w takim lub innym stylu.

Do najistotniejszych należą zmiany rytmiczne, a w szczególności stosowanie synkop.

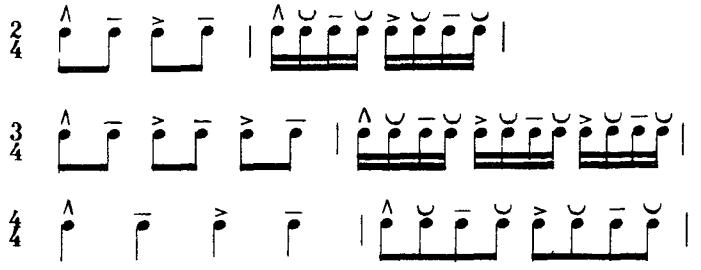
S y n k o p a jest zjawiskiem rytmicznym, polegającym na wykonaniu dźwięku na słabej części taktu i na przetrzymaniu go przez część mocną, w wyniku czego następuje przesunięcie akcentu z jednostki akcentowanej na nieakcentowaną.

Każdy takt, zależnie od tego, w jakim metrum jest utrzymany, tj. zależnie od ilości jednostek metrycznych (na co wskazuje górna cyfra oznaczenia taktowego), posiada róznie rozmieszczone akcenty naturalne Najsilniejszy akcent naturalny pada zawsze na pierwszą jednostkę metryczną taktu (znak ^).

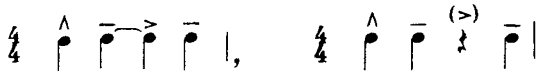
W taktach prostych ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$) dalsze jednostki metryczne są słabiej akcentowane (znak >):



Przy rozdrobnieniu taktu na mniejsze wartości rytmiczne każda jednostka rytmiczna wynikająca z dalszego rozdrobnienia rytmicznego posiada akcent słabszy. Przy zastosowaniu oznaczeń: ^ — akcent najsilniejszy, > — akcent słabszy, - — akcent jeszcze słabszy, ⌣ — akcent najsłabszy, otrzymamy zarówno w taktach prostych, jak i złozonych różny rozdział akcentów naturalnych, np.:

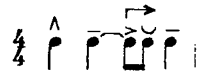


Synkopa, jak wspomnieliśmy, powstaje wtedy, gdy dźwięk zostanie wykonany na słabej części taktu, a następnie przetrzymany przez mocną; moze też powstać wówczas, gdy dźwięk zostanie wykonany na słabej, a na najblizszej mocnej pojawi się pauza, np.:



Oprócz przedstawionych powyżej najprostszych rodzajów synkop mogą powstać synkopy bardziej skomplikowane, np.:

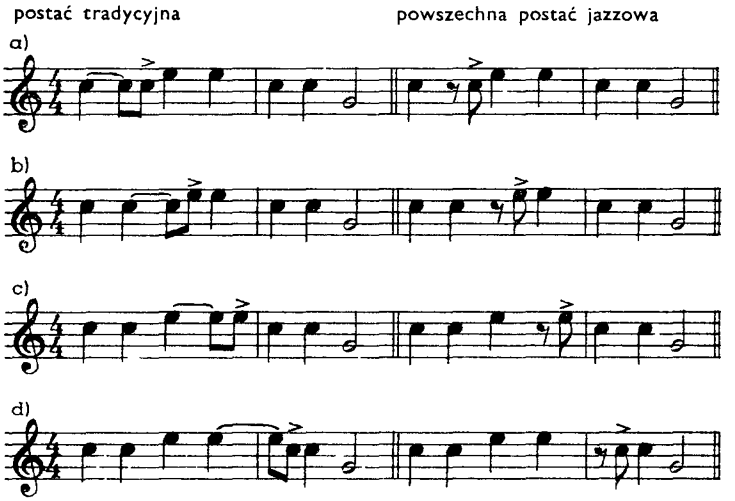
synkopa z akcentem opóźnionym:



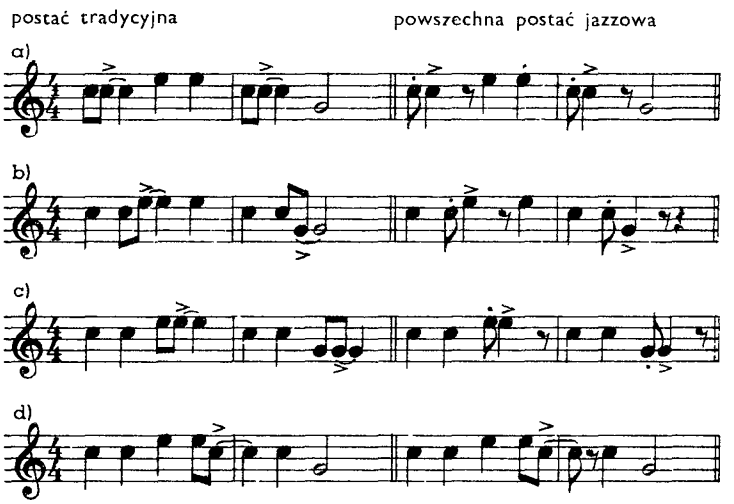
synkopa z akcentem wyprzedzonym:

(Strzałki wskazują kierunek przesunięcia akcentu w synkopie.)

Przykłady synkop z akcentem opóźnionym



Przykłady synkop z akcentem wyprzedzonym



Istota swingu i przykłady oryginalnych tematów jazzowych

Termin s w i n g — niezależnie od tego, że określa styl muzyki jazzowej, rozpowszechniony w latach trzydziestych naszego wieku — oznacza równiez specyficzny sposób interpretacji tematu jazzowego. Tego rodzaju wykonanie nadaje utworowi swoistą pulsację rytmiczną, charakterystyczną dla muzyki jazzowej bez względu na jej styl. Swingowanie jest więc rodzajem wariacyjnego opracowania tematu, przy czym przeobrazeniom ulega przede wszystkim jego rytmika, a w związku z rytmiką częściowo i strona melodyczna.

Zmiany rysunku rytmicznego tematu polegają na przesu-

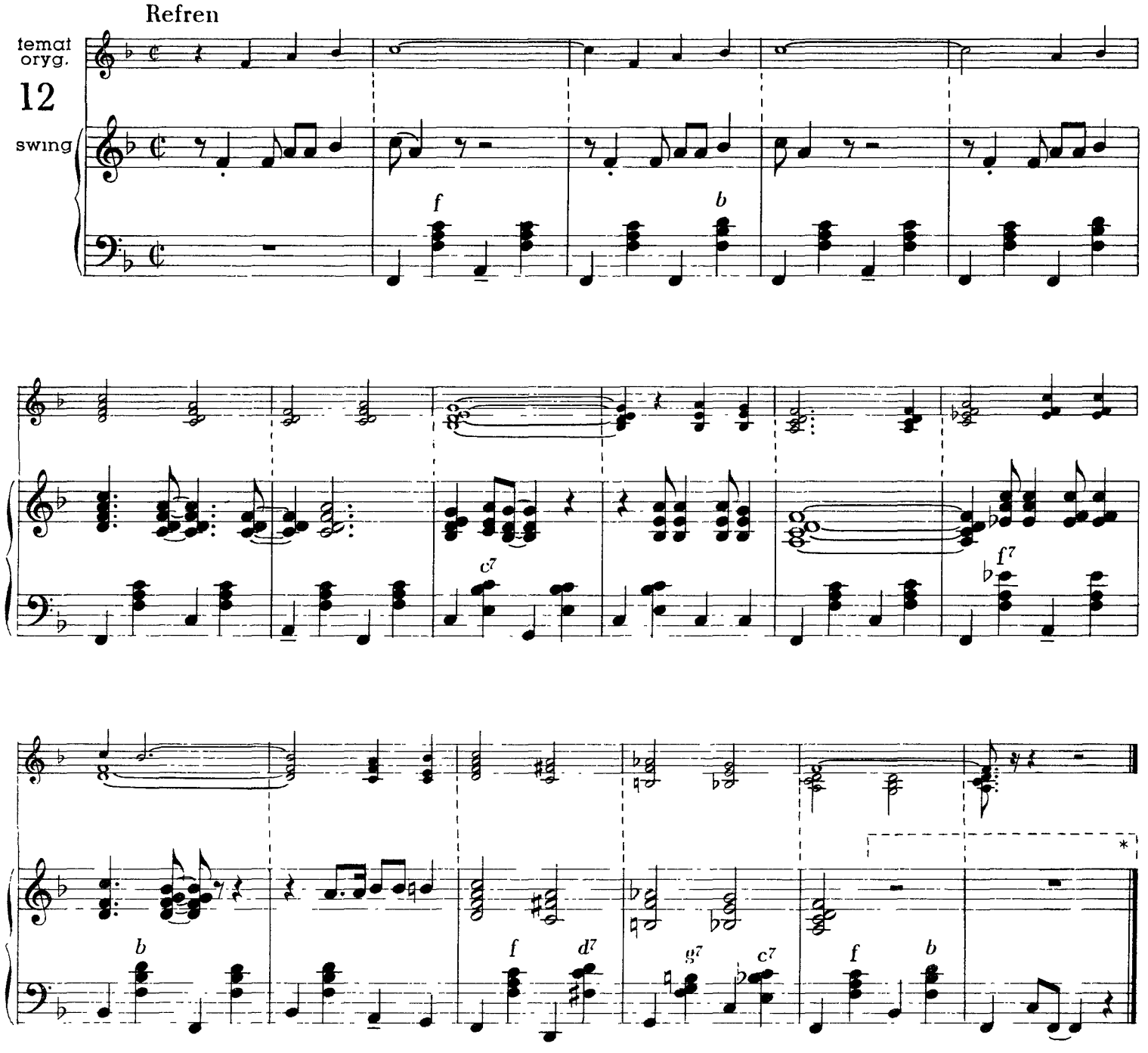
waniu akcentów naturalnych z wartości rytmicznych akcentowanych na nieakcentowane, a więc na stosowaniu różnego rodzaju synkop, przy czym realizacja tych zmian jest zwykle improwizowana przez wykonawców. W ten sposób wykonawca nadaje tematowi specyficzny charakter.

T e m p o swinga waha się według oznaczenia metronomicznego od ♩ — 54, tzw. slow tempo (tempo wolne), do ♩ -- 360, tj. rash tempo (tempo szybkie). Najczęściej stosowane jest tempo umiarkowane (moderato), ♩ = 168, tzw swing tempo albo medium tempo.

R y t m i z a c j a swingowa danego tematu w oparciu o miarowy rytm perkusji (tzw. sekcji rytmicznej) dała w rezultacie swoistą, „kołyszącą się" interpretację, nieporównywalną z żadnym innym rodzajem muzyki.

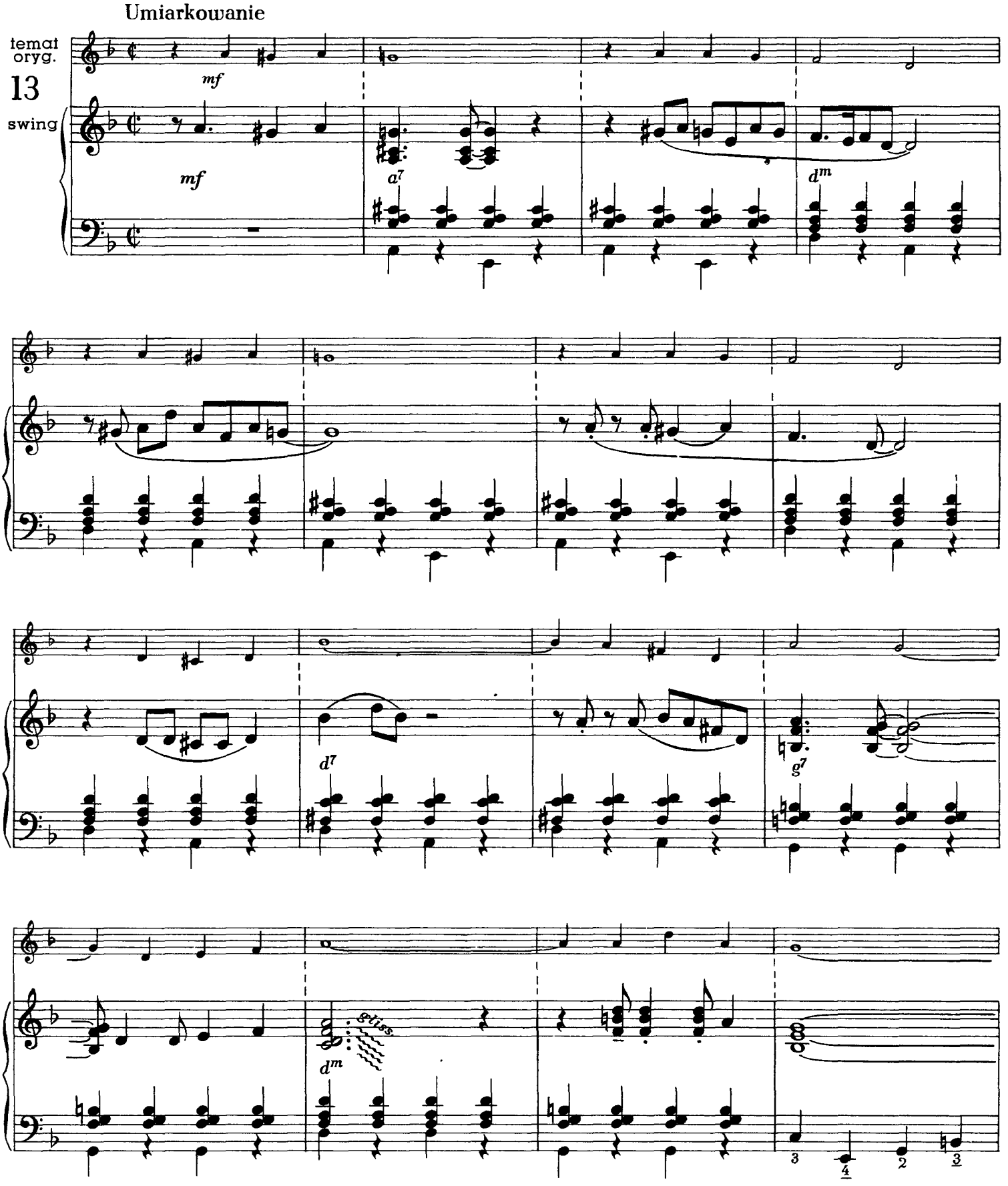
Ponizej podajemy dwa oryginalne tematy jazzowe z przykładami ich opracowania swingowego. Opracowanie to jest tylko przykładowe, gdyż zależnie od umiejętności, talentu i pomysłowości wykonawcy swingowa interpretacja tego samego tematu może być różna.

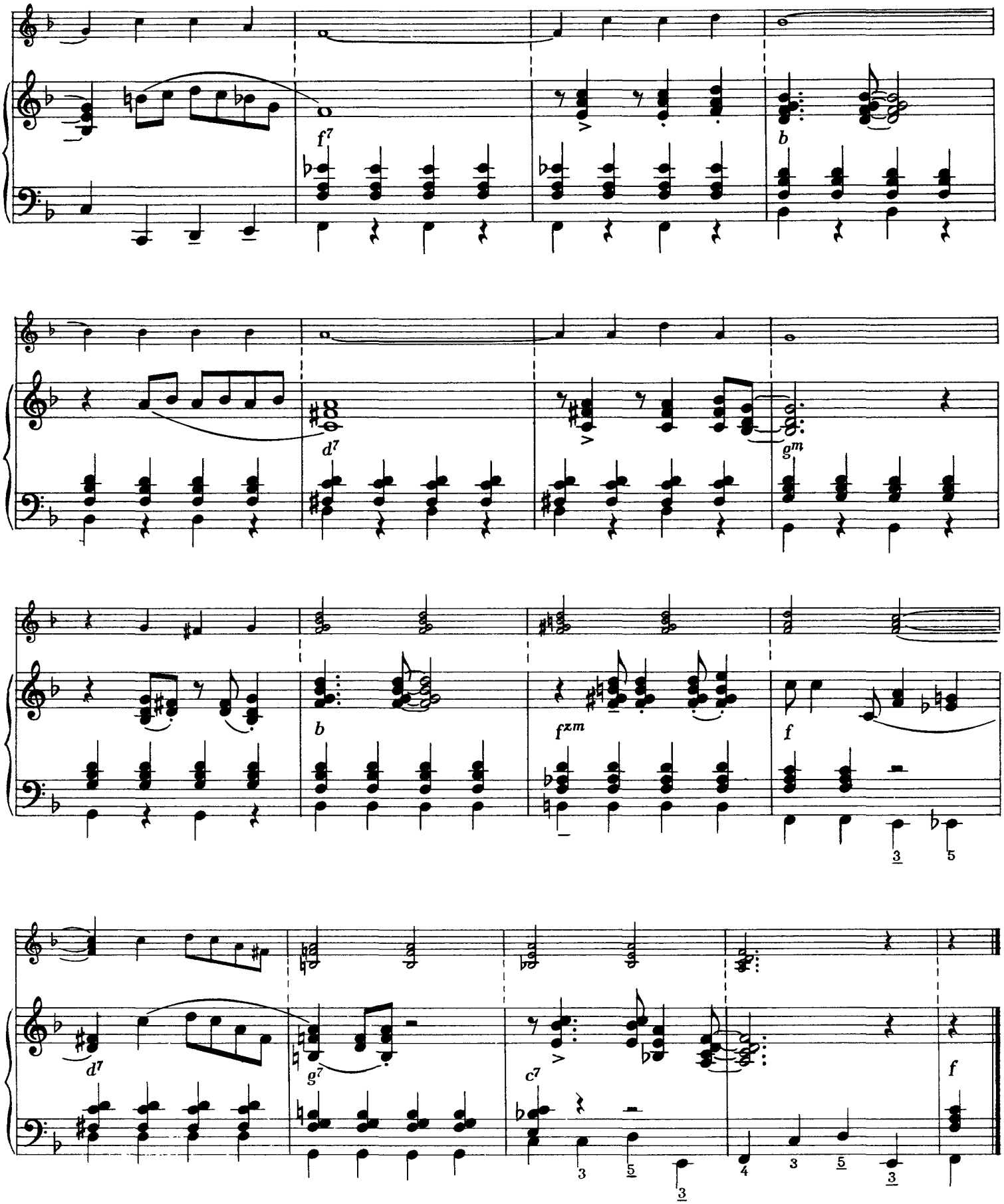
WHEN THE SAINTS COME MARCHING IN



* Ewentualne wejście improwizacji

SOME OF THESE DAYS





Przekonaliśmy się, że wykonanie oryginalnego tematu jest o wiele łatwiejsze niż swingowanie. Przyczyną tego jest synkopowana rytmika swingowa. W miarę opanowywania techniki synkopowej należy próbować samodzielnego opracowania swingowego tematów podanych na s.4

Diexieland

W ślad za pierwszymi zespołami jazz-bandowymi, jakie powstawały w Nowym Orleanie na przełomie XIX i XX wieku, a składały się z wykonawców murzyńskich, zaczęły się tworzyć zespoły złożone z białych muzyków, którzy próbowali naśladować styl oryginalnego jazzu. Jednak interpretacja białych muzyków różniła się od stylu gry Murzynów; zasadą tych ostatnich było silniejsze akcentowanie pierwszej i trzeciej ćwierćnuty w takcie, natomiast biali akcentowali drugą i czwartą, dając podstawy stylu nazwanego d i x i e l a n d. Styl ten powstał w Nowym Orleanie, ale rozpowszechnił się w Chicago w latach dwudziestych.

Przesunięcie akcentów naturalnych w takcie (tzw. two beat— dwa uderzenia) z jednostek nieparzystych na parzyste jest zasadniczą cechą dixielandu

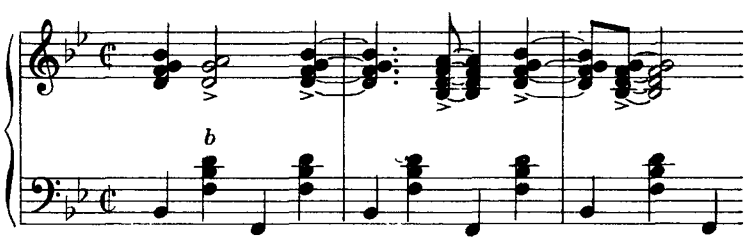
akcentacja normalna

akcentacja w dixielandzie

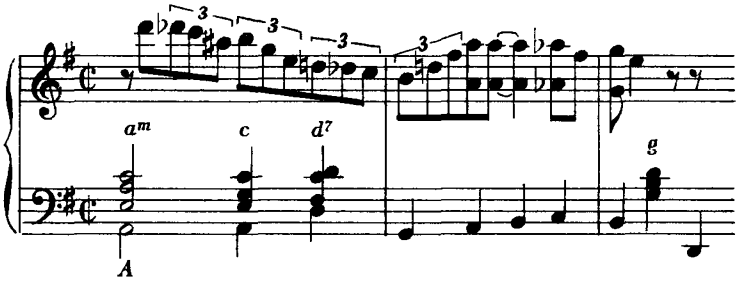
Oprócz charakterystycznej akcentacji dixieland odróżnia się od innych stylów sposobem improwizacji i synkopacji.

Improwizacja jest tu również oparta o podstawową strukturę tematyczną utworu i jest jakby jej dalszym rozwijaniem. Jest ona ważnym czynnikiem, charakteryzującym sposób odczucia utworu przez improwizatora. Duzy jednak nacisk położony jest na improwizacje grupowe wykonawców.

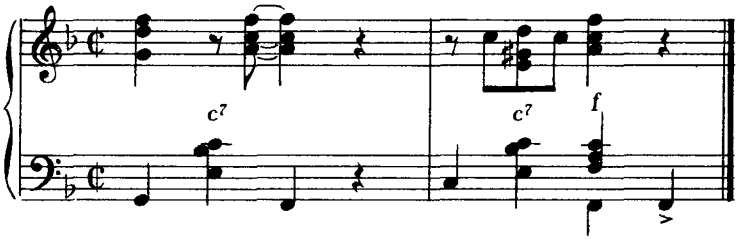
Stosowanie synkop ma na celu podkreślenie akcentowania drugiej i czwartej ćwierćnuty w takcie (synkopacja rytmiczna, perkusyjna), np.



lub tez dokonywanie przesunięć w równowadze linii melodycznej (synkopacja melodyczna), np.



Charakterystyczne dla dixielandu jest również zakończenie utworu, polegające na dodaniu całego taktu:



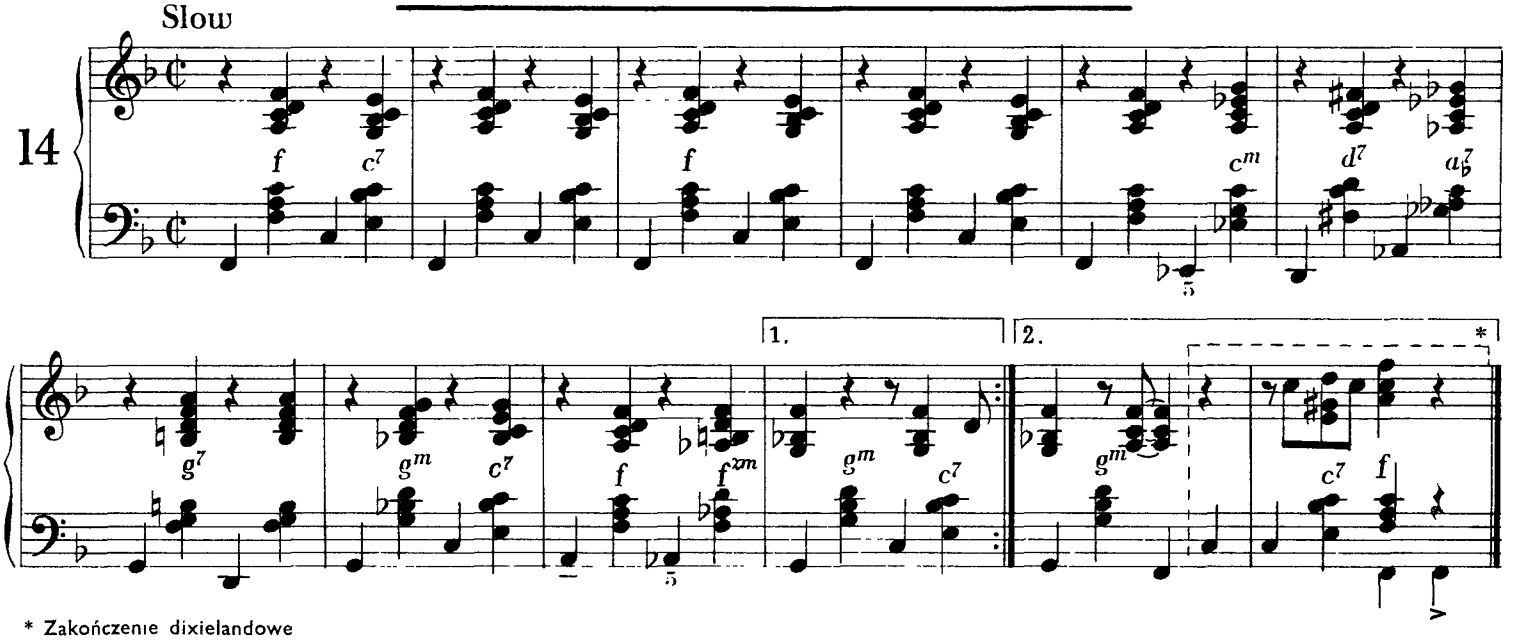
ostatni takt utworu — zakończenie dixielandowe

Dixieland wprowadził do zespołów trąbkę i gitarę, a w rozwiniętej swej formie (tzw. styl chicagowski) — saksofony, szczególnie saksofon tenorowy.

Według typowego schematu dixielandowego utwór rozpoczyna się r e f r e n e m, wykonanym przez trąbkę, po czym następuje c a n t o lub też przygrywka, następnie dowolna i m p r o w i z a c j a w a r i a c y j n a na temat refrenu, dalej powtarza się r e f r e n (chorus) i następuje k o ń c o w a i m p r o w i z a c j a grupowa. Utwór kończy się typową formułą zakończeniową.

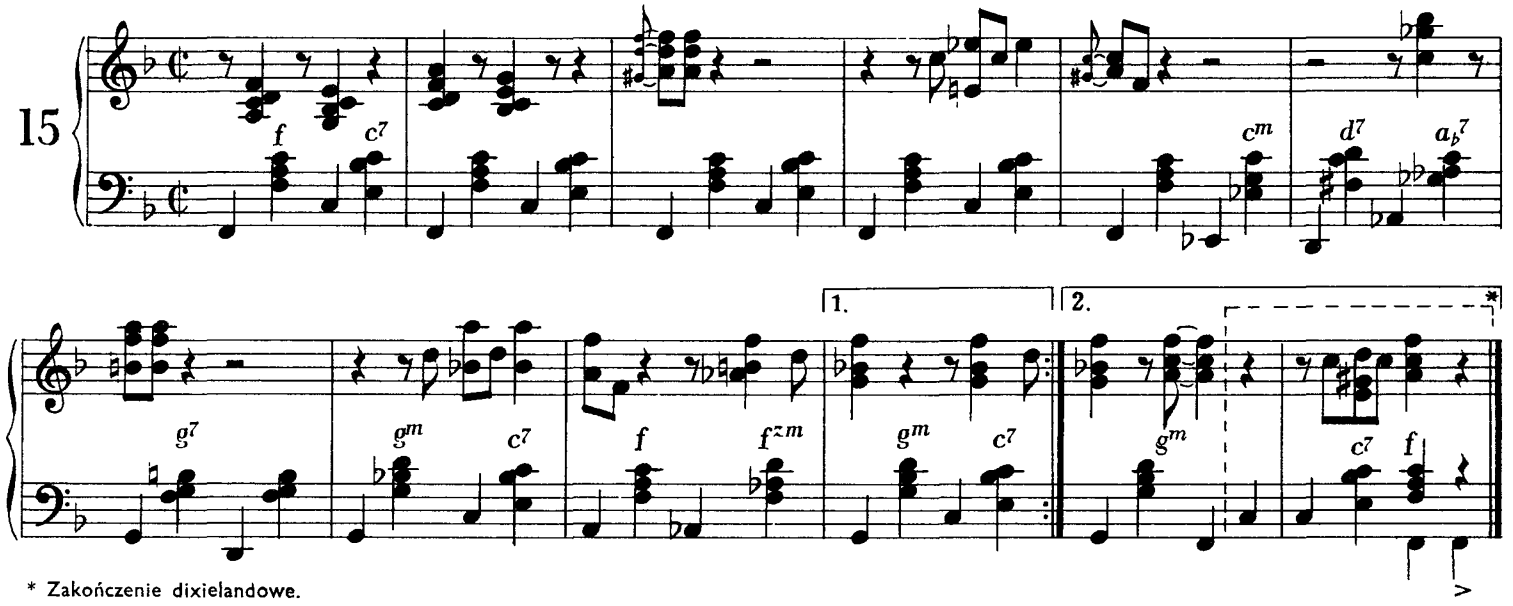
Fortepian albo akordeon (w wypadku braku fortepianu) spełnia w dixielandzie rolę bazy rytmicznej i harmonicznej. Jeśli więc istnieje akordeon w zespole, ma za zadanie utrzymywanie stałego, „zelaznego" rytmu (o ile oczywiście w tym czasie nie wykonuje partii solowej) i realizowanie podkładu harmonicznego dla improwizacji solowej i grupowej.

Ponizej podajemy przykład podkładu harmonicznego dixielandu w s t y l u tzw. b o s t o ń s k i m (przypominamy o akcentowaniu drugiej i czwartej ćwierćnuty).



* Zakończenie dixielandowe

A oto przykład akordeonowej partii solowej w oparciu o powyższy schemat harmoniczny.



* Zakończenie dixielandowe.

Podstawowe schematy rytmiczne i ich warianty swingowe

W muzyce jazzowej są stosowane wyłącznie rytmy utrzymane w metrum parzystym, przeważnie $\frac{4}{4}$, przy czym wartości nut często nie przekraczają ósemek. Jeśli więc w jednym takcie jest osiem ósemek, mogą one być w najrozmaitszy sposób ugrupowane, niejednokrotnie w sposób bardzo trudny do wykonania.

Poniżej podajemy zestawienie wszystkich możliwości kombinacji rytmicznych, nie uwzględniając jedynie długości czasu trwania uderzeń rytmicznych, gdyż schemat rytmu się nie zmieni, gdy np. zamiast czterech ćwierćnut | ♩ ♩ ♩ ♩ | będą ósemki z pauzami | ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 ♪ 𝄾 |. W poniższych schematach nie uwzględniliśmy skróceń wartości rytmicznych przez pauzy, co w praktyce często się zdarza. Ponadto zamiast nut z kropką zastosowaliśmy w schematach nuty przetrzymane łukiem, co daje czytelniejszy obraz graficzny np.: ♩. = ♩ ♪

Gdy pierwszej jednostki rytmicznej w takcie nie uderza się, zaznaczone to jest nie za pomocą pauzy, lecz za pomocą łuku dobiegającego do pierwszej nuty. Na przykład schemat | ♩ ♩ ♩ | oznacza, że jedyne uderzenie wypada na ostatnią ćwierćnutę. Rzecz jasna, ze przy rozpoczynaniu realizacji tego rytmu pierwsze uderzenie przypadnie na czwartą ćwierćnutę (odbitka), dopiero przy kilkakrotnym powtarzaniu tego samego schematu zapis będzie się pokrywał całkowicie z wykonaniem:

1. Schematy rytmiczne przy rozbiciu taktu na półnuty:

a) rytmy podstawowe I | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | II. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

b) warianty II.1 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |

2. Schematy rytmiczne przy rozbiciu jednej półnuty na ćwierćnuty:

a) rytmy podstawowe

III. | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | IV. | 𝅗𝅥 ♩ ♩ |

b) warianty

III.1 | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | IV.1 | 𝅗𝅥 ♩ ♩ |

III.2 | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | IV.2 | 𝅗𝅥 ♩ ♩ |

III.3 | ♩ ♩ 𝅗𝅥 | IV.3 | 𝅗𝅥 ♩ ♩ |

3. Schematy rytmiczne przy rozbiciu taktu na cztery ćwierćnuty:

a) rytm podstawowy

V. | ♩ ♩ ♩ ♩ |

b) warianty

V.1 | ♩ ♩ ♩ ♩ |

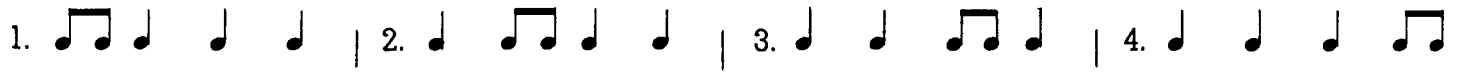
V.2 | ♩ ♩ ♩ ♩ |

V.3 | ♩ ♩ ♩ ♩ |

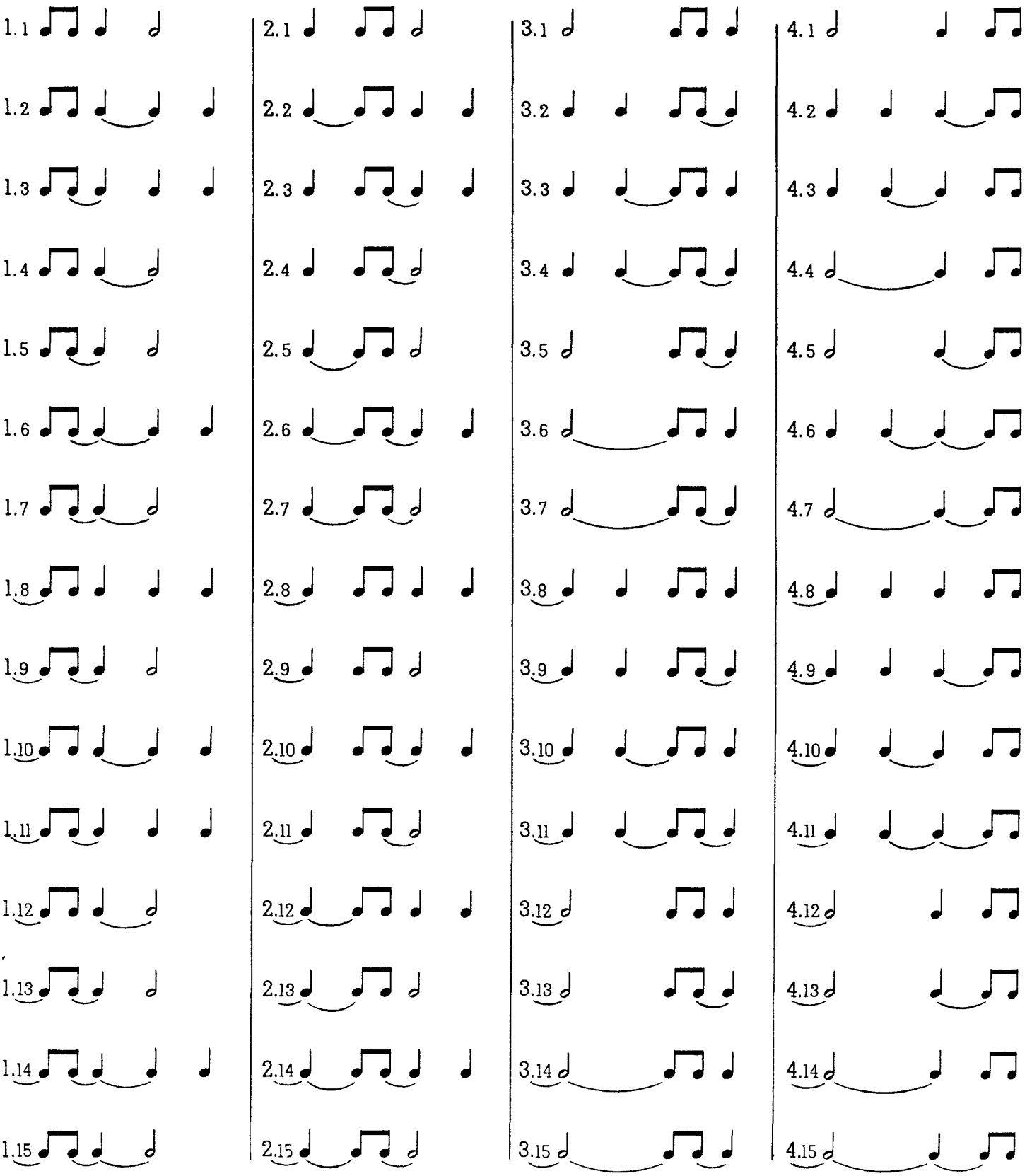
Schematy I—V i ich warianty są proste i nie wymagają specjalnego ćwiczenia. Sprawa komplikuje się przy zastosowaniu większego rozbicia wartości rytmicznych w takcie:

4. Schematy rytmiczne przy rozbiciu jednej ćwierćnuty na ósemki:

a) rytmy podstawowe

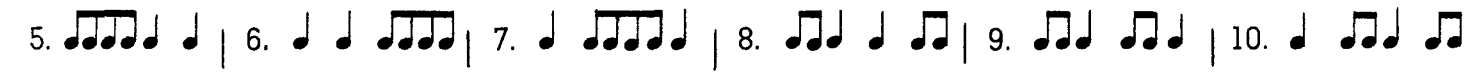


b) warianty

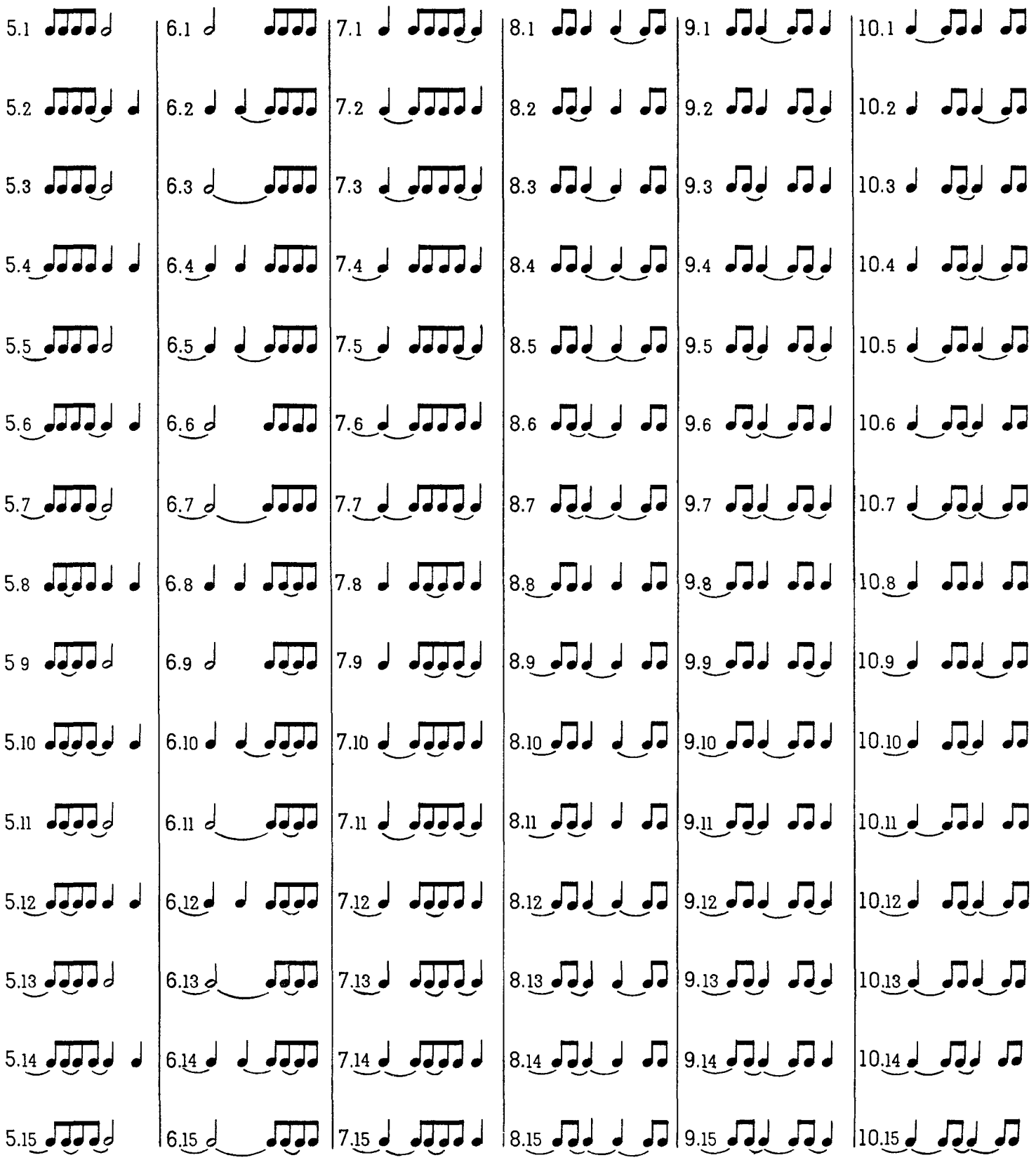


5. Schematy rytmiczne przy rozbiciu dwóch ćwierćnut na ósemki:

a) rytmy podstawowe

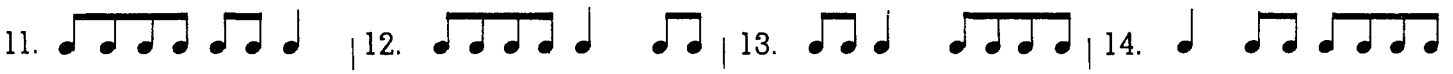


b) warianty

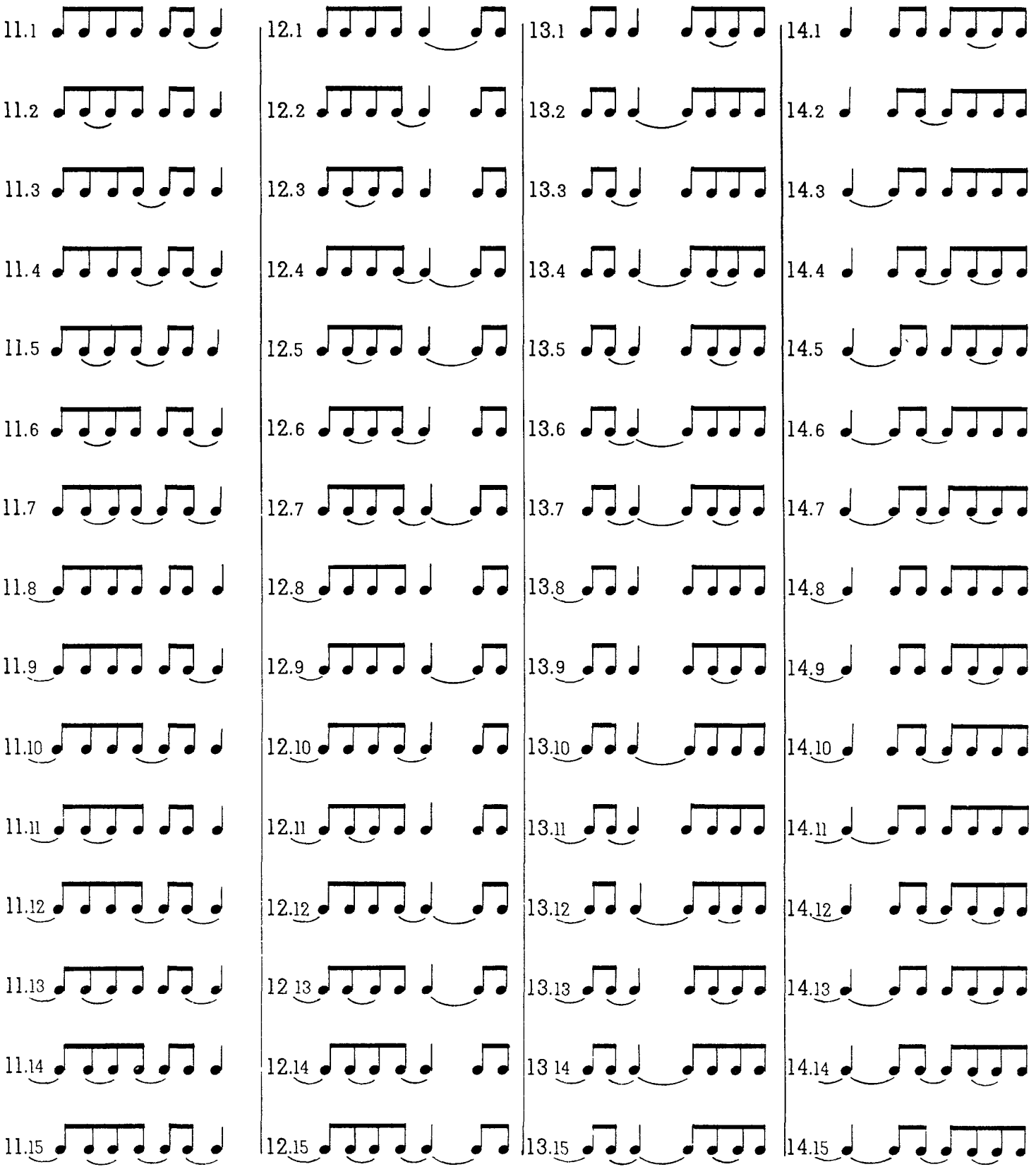


6. Schematy rytmiczne przy rozbiciu trzech ćwierćnut na ósemki:

a) rytmy podstawowe



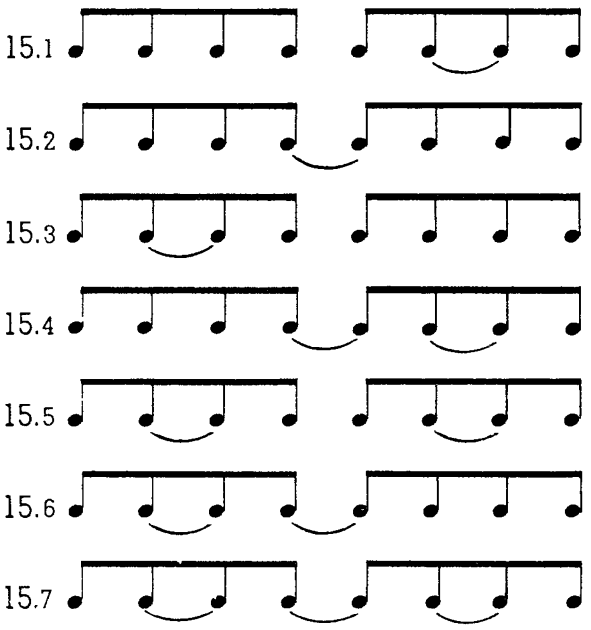
b) warianty

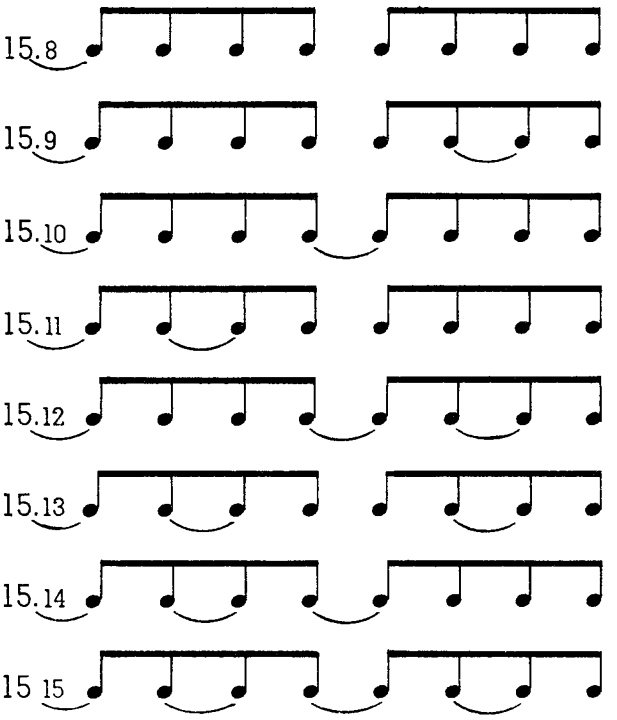


7. Schematy rytmiczne przy rozbiciu czterech ćwierćnut na ósemki:

a) rytm podstawowy 15.

b) warianty





Kazdy z zestawionych powyzej schematów rytmicznych, których jest w sumie 255, nalezy ćwiczyć przez wielokrotne powtarzanie. Po uzyskaniu pewności i swobody w wykonywaniu kazdego schematu nalezy łączyć z sobą różne schematy (po 2, 3, 4 i więcej) i grupy takie również powtarzać wielokrotnie. Sposoby łączenia ze sobą różnych schematów zostawia się pomysłowości ćwiczącego. Rytmy powinno się ćwiczyć początkowo bez instrumentu, przez wystukiwanie ich np. ołówkiem na stole, a następnie na instrumencie przy wykonywaniu akordów i dowolnych motywów melodycznych. Przykłady ćwiczeń na instrumencie podane są poniżej.

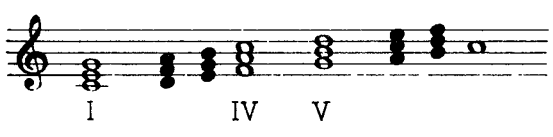
Podstawowy podkład harmoniczny. Trójdźwięki. Ćwiczenia akordowe

Podkład harmoniczny w zespołowej grze jazzowej wykonuje grupa instrumentów (np. saksofony, trąbki, puzony), które łączą się z sekcją rytmiczną; na tle tego podkładu improwizuje solista.

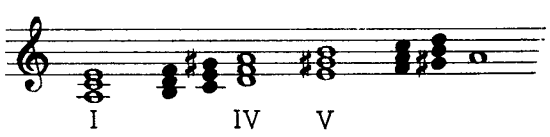
W solistycznej grze akordeonowej wykonawca musi równocześnie wyznaczać stronę rytmiczną utworu, musi wypełniać brzmienie akordami, a przy tym wykonywać melodię.

Akordy ogólnie dzielą się na trójdźwięki, czterodźwięki, czyli akordy septymowe, pięciodźwięki, czyli akordy nonowe, itd. Trójdźwięki, tj. współbrzmienia złożone z trzech dźwięków w odległości tercji, mozna tworzyć na każdym stopniu skali, w której utrzymany jest utwór. Najwazniejsze jednak są tzw. trójdźwięki główne, zbudowane na stopniu I (toniczny), IV (subdominantowy) i V (dominantowy). Trójdźwięki zbudowane na pozostałych stopniach odgrywają zastępczo rolę trójdźwięków głównych. Trójdźwięki toniczne i subdominantowe są durowe (złozone z tercji wielkiej i małej) w tonacji durowej, w tonacji zaś molowej — molowe (złozone z tercji małej i wielkiej). Trójdźwięki dominantowe są zasadniczo durowe w obu rodzajach tonacji.

Trójdźwięki a) w tonacji durowej (C-dur)



b) w tonacji molowej harmonicznej (a-moll)



W utworach ściśle tonalnych te główne trójdźwięki wystarczają do zharmonizowania całego utworu. W praktyce jednak posługujemy się często trójdźwiękami zbudowanymi na innych stopniach, spełniającymi zastępczo funkcję trójdźwięków głównych. Tak więc zamiast trójdźwięku tonicznego można zastosować trójdźwięki zbudowane na VI lub III stopniu (oba posiadają po dwa dźwięki wspólne z trójdźwiękiem tonicznym), zamiast trójdźwięku subdominantowego — trójdźwięki zbudowane na II lub VI stopniu, zamiast trójdźwięku dominantowego — trójdźwięki zbudowane na III lub VII stopniu. Często też stosujemy czterodźwięk septymowy na V stopniu (tzw. akord dominantowy septymowy) zamiast trójdźwięku dominantowego, gdyż brzmi pełniej i bardziej zdecydowanie. Akord dominantowy septymowy powstaje przez dodanie do akordu dominantowego jeszcze jednej tercji (np. w tonacji C-dur: *g-h-d-f*).

Jeżeli melodia posiada alteracje, tj. dźwięki podwyższone lub obniżone, a więc jeżeli zbacza do jakiejś innej, sąsiedniej tonacji, stosuje się tzw. harmoniczne zboczenie modulacyjne lub modulację, czyli trwałe przejście harmoniczne do innej tonacji. Modulacja polega w zasadzie na wieloznaczności akordów, tj. na fakcie, ze dany akord spełnia różne funkcje w różnych tonacjach.

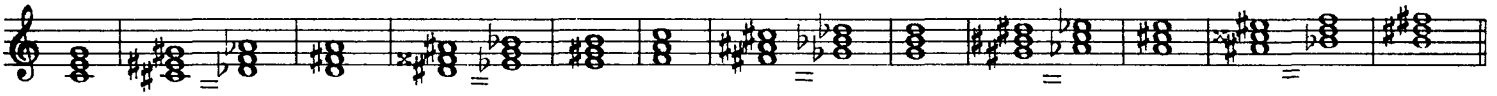
Ponieważ warunkiem swobodnej gry na akordeonie jest znajomość i opanowanie techniki akordowej, należy tej sprawie poświęcić więcej uwagi.

W grze akordeonowej przyjęty został powszechnie następujący system znakowania literowego akordów:
trójdźwięki durowe — mała litera oznaczająca dźwięk podstawowy akordu, np.: c (*c-e-g*), f♯ (*fis-ais-cis*), e♭ (*es-g-b*) itp.
trójdźwięki molowe — mała litera oznaczająca dźwięk podstawowy akordu z dodaną małą literą „m", np. c^{m} (*c-es-g*), f♯^{m} (*fis-a-cis*), e♭^{m} (*es-ges-b*) itp.
akordy dominantowe septymowe — mała litera z cyfrą 7, np. g^{7} (*g-h-d-f*), c^{7} (*c-e-g-b*), f♯^{7} (*fis-ais-cis*-e) itp.

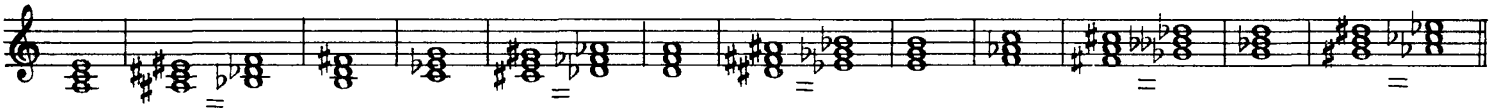
Nadmienić należy, że akordy dominantowe septymowe brzmią na akordeonach jako trójdźwięki bez kwinty lub też bez prymy, np. g^{7}: *g-h-f* (*h-d-f*), c^{7}: *c-e-b* (*e-g-b*) itp.

Zestawienie trójdźwięków durowych i molowych w porządku chromatycznym:

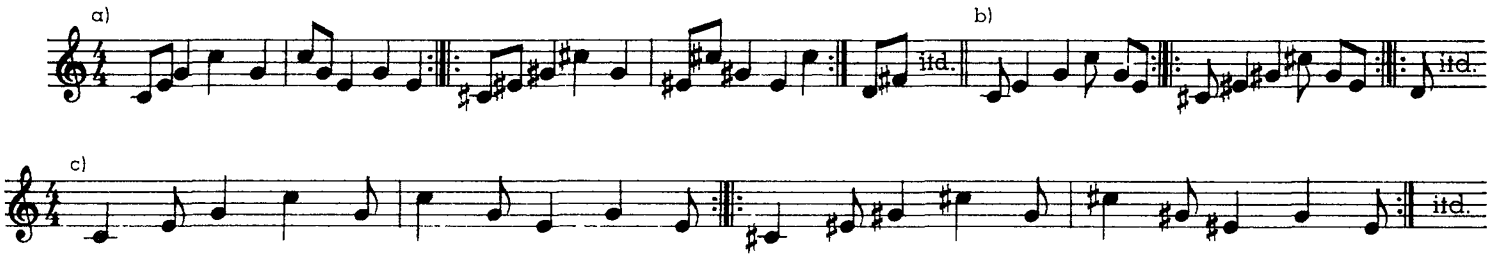
a) trójdźwięki durowe



b) trójdźwięki molowe



W oparciu o kolejne akordy wykonujemy najpierw prawą ręką szereg ćwiczeń na rozłożonych trójdźwiękach według różnych schematów rytmicznych, przedstawionych na s. 26-29 np.:

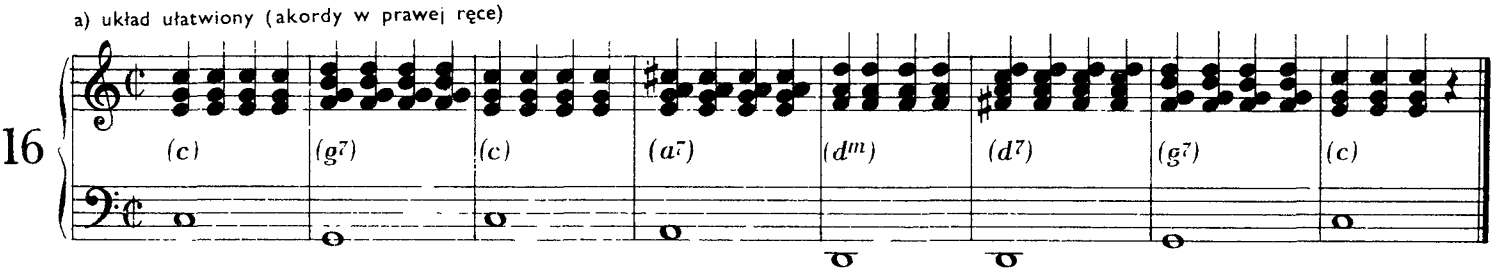


Analogiczne ćwiczenia wykonujemy na trójdźwiękach molowych.

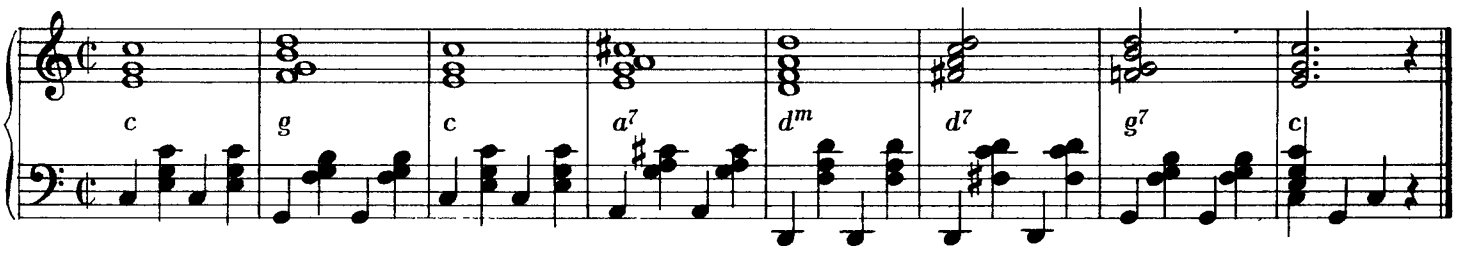
Osobną grupę stanowią ćwiczenia akompaniamentu (lewą ręką), przy wykonywaniu których należy zwracać szczególną uwagę na dokładność rytmiczną. Ćwiczenia akordowe lewej ręki są niezwykle wazne dla biegłego opanowania odległych nieraz następstw akordowych.

Poniższe ćwiczenia opierają się na schemacie harmonicznym: c-g^{7}-c-a^{7}-d^{m}-d^{7}-g^{7}-c, w którym akordy a^{7} i d^{7} są dominantami wtrąconymi do dominanty i subdominanty II stopnia (analogiczne ćwiczenia powinno się wykonywać w różnych tonacjach):

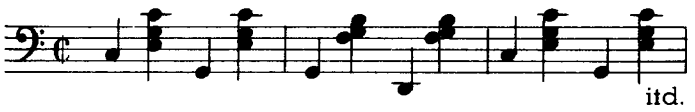
a) układ ułatwiony (akordy w prawej ręce)



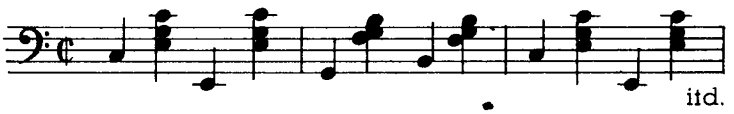
b) układ z basami podstawowymi



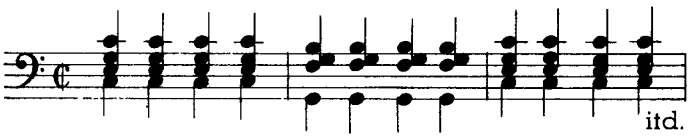
c) układ z kwintą akordu na trzeciej ćwierćnucie



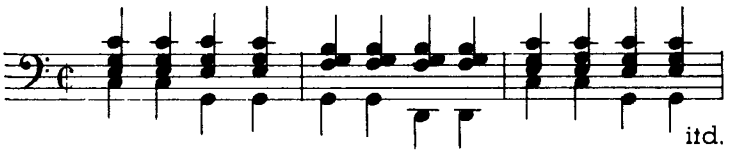
d) układ z basem tercjowym na trzeciej ćwierćnucie



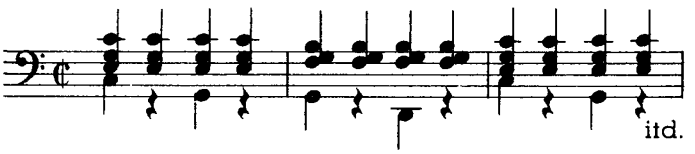
e) układ akordów pełnych (z basem podstawowym)



f) układ akordów pełnych (z kwintą akordu)



g) układ kombinowany



Ćwiczenia rytmów **1** i **2** i ich wariantów

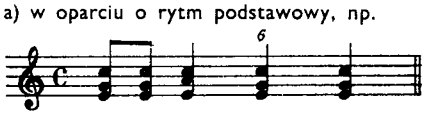
W pierwszej części ćwiczeń rytmicznych zajmiemy się wzorami rytmu podstawowego **1** i **2** (zob. s.26).

Ponizej przedstawione ćwiczenia melodyczne opierają się na rozłożonych akordach, w których możemy stosować tzw. dźwięki obce; możemy np. do trójdźwięku dodać sekundę, kwartę, sekstę lub septymę, do akordu dominantowego septymowego — sekundę (nonę), kwartę lub sekstę. W ponizszych przykładach ćwiczeń dźwięki obce oznaczono cyfrą dodanego interwału (2 — sekunda, 4 — kwarta itd.).

W oparciu o podany uprzednio (s. 30) schemat harmoniczny oraz o różne znane nam już warianty akompaniamentu (s. 31) będziemy wykonywać kolejne ćwiczenia:

1. a k o r d o w o

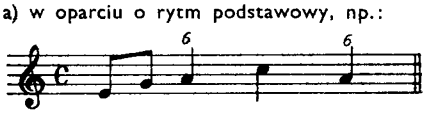
a) w oparciu o rytm podstawowy, np.



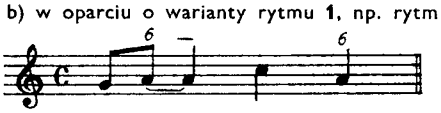
b) w oparciu o warianty rytmu **1**, np rytm swingowy:

2. m e l o d y c z n i e

a) w oparciu o rytm podstawowy, np.:

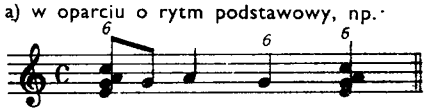


b) w oparciu o warianty rytmu **1**, np. rytm swingowy:

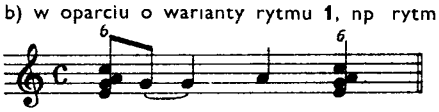


3. w formie m i e s z a n e j, np.:

a) w oparciu o rytm podstawowy, np.·

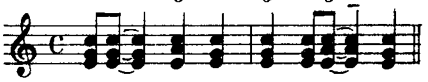


b) w oparciu o warianty rytmu **1**, np rytm swingowy:

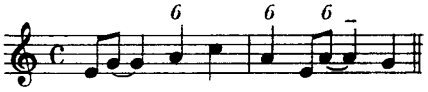


4. stosując kombinacje rytmów **1** i **2** lub też ich wariantów

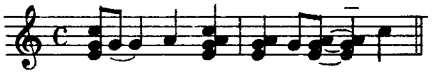
a) akordowo·



b) melodycznie:



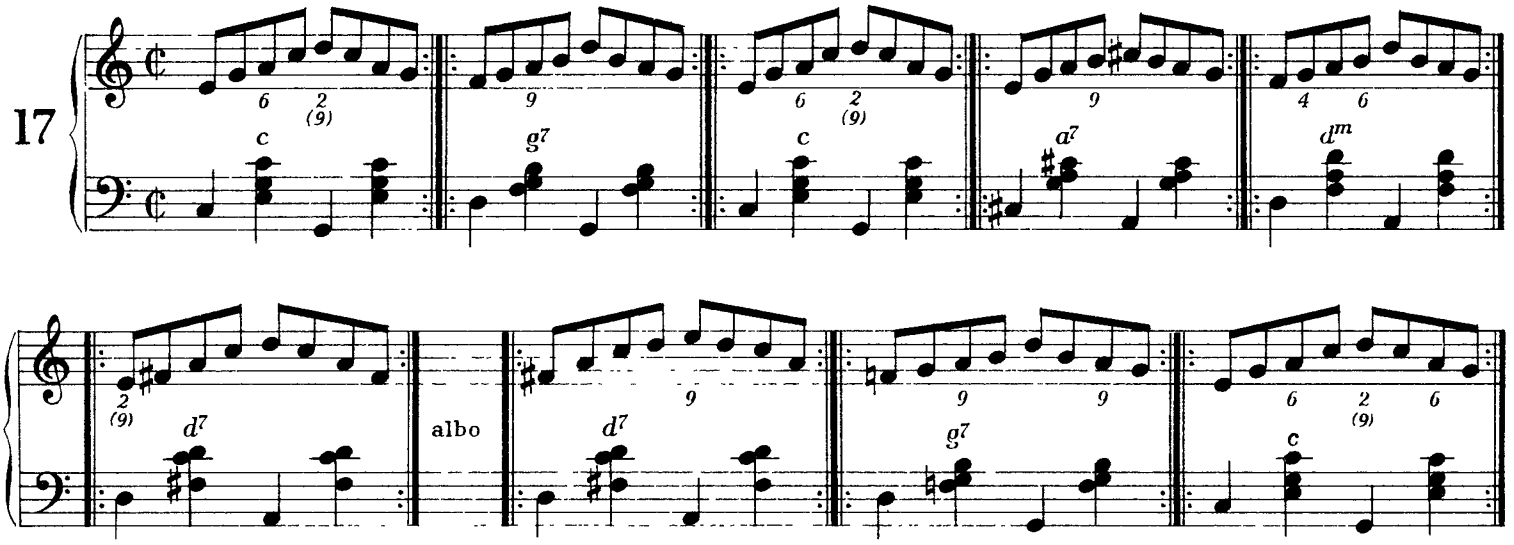
c) w formie mieszanej·



Ćwiczenia akordów rozłożonych (prawej ręki) z dodanymi dźwiękami obcymi

Każdy takt należy ćwiczyć 4—8 razy.

17

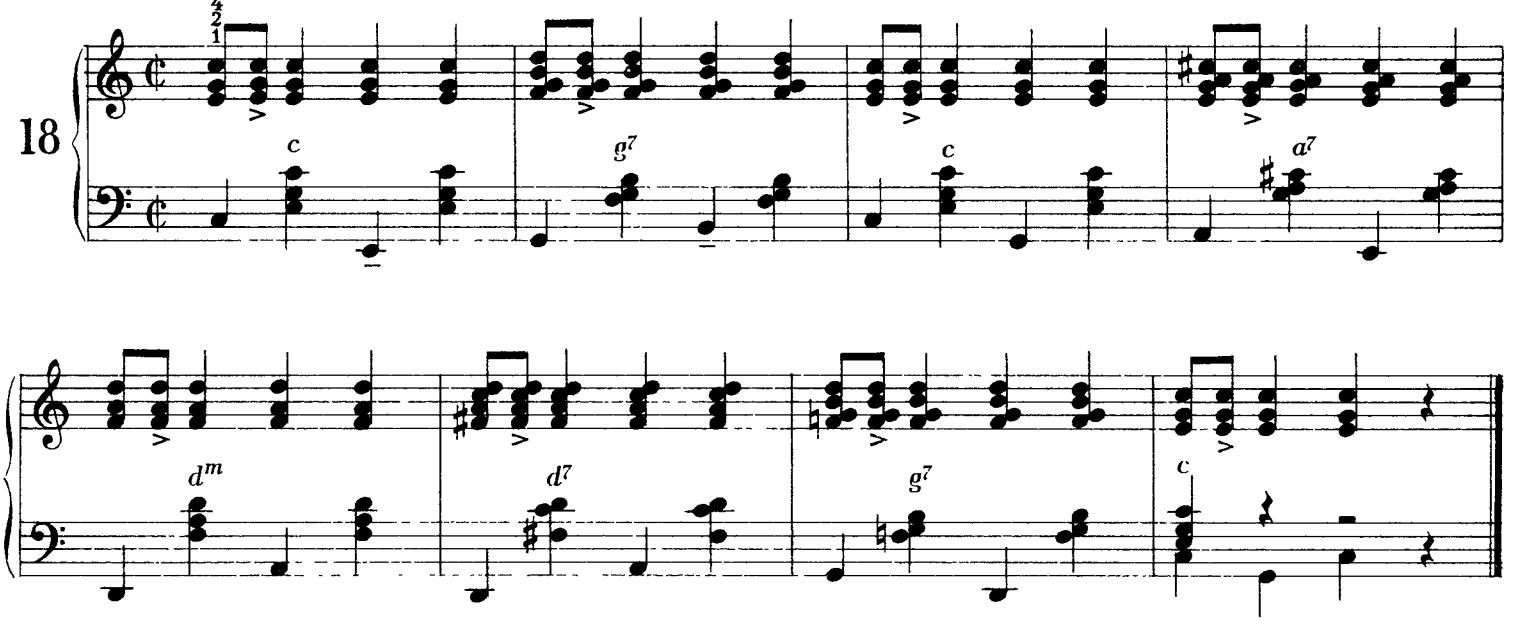


Ćwiczenia rytmu 1:

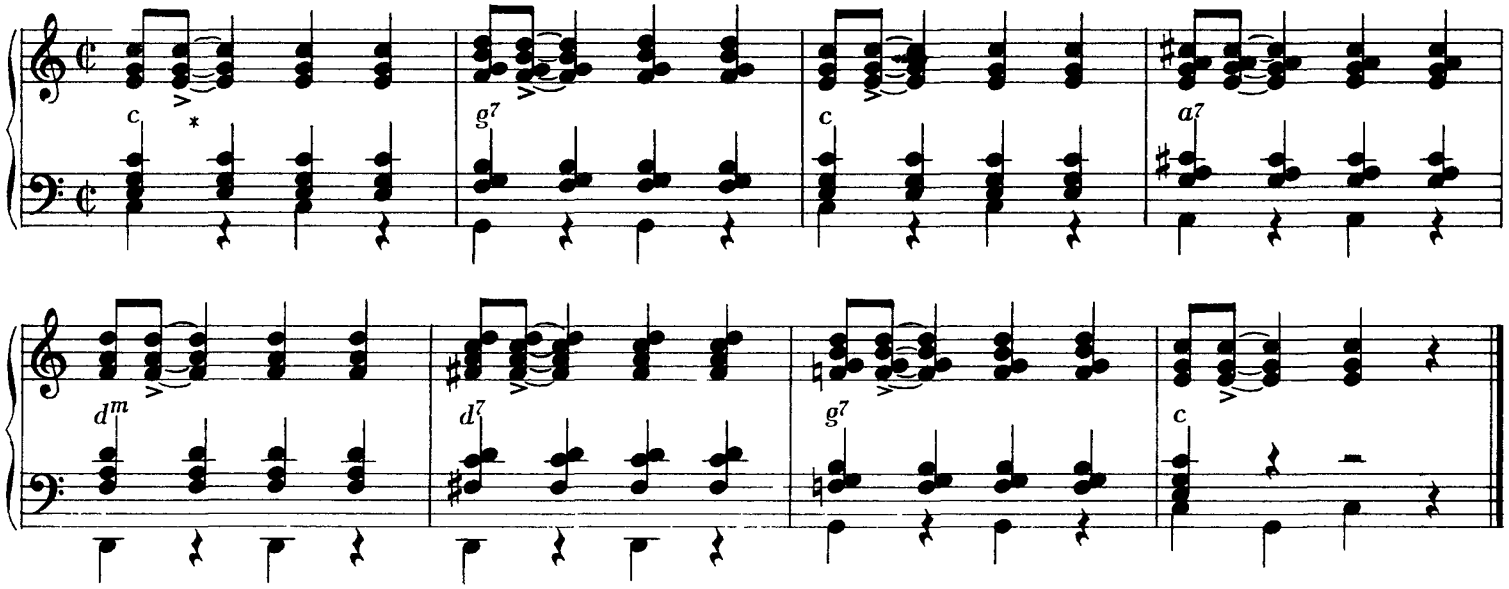
1. Ćwiczenia akordowe

a) rytm podstawowy

18

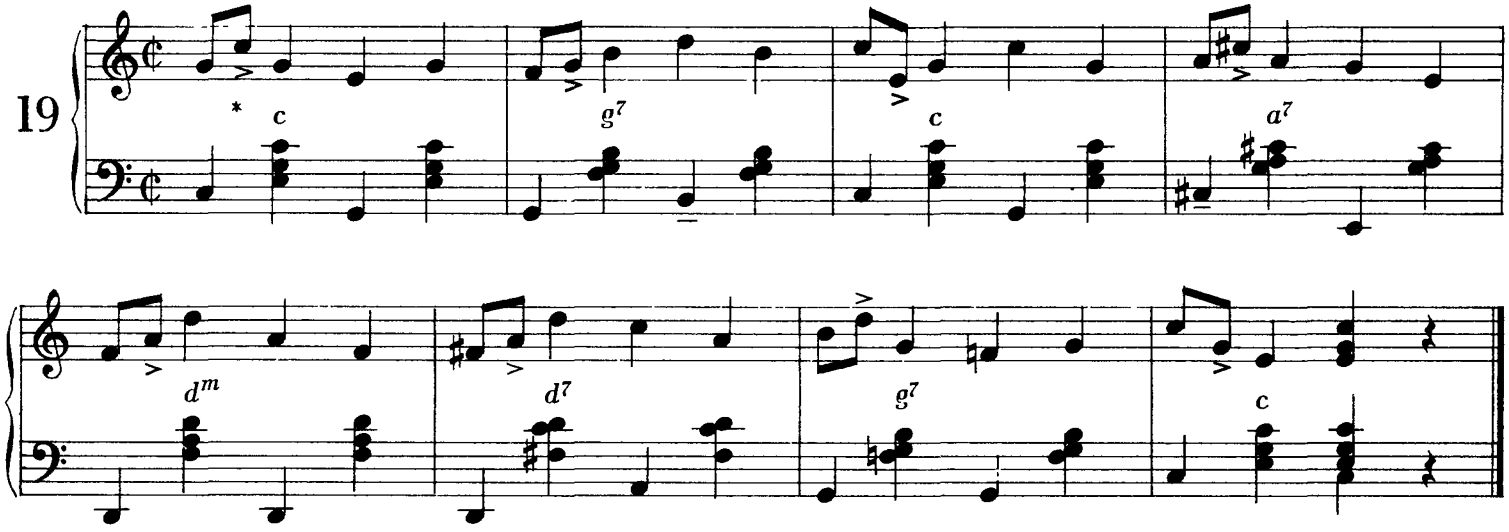


b) warianty rytmiczne, np. rytm swingowy:

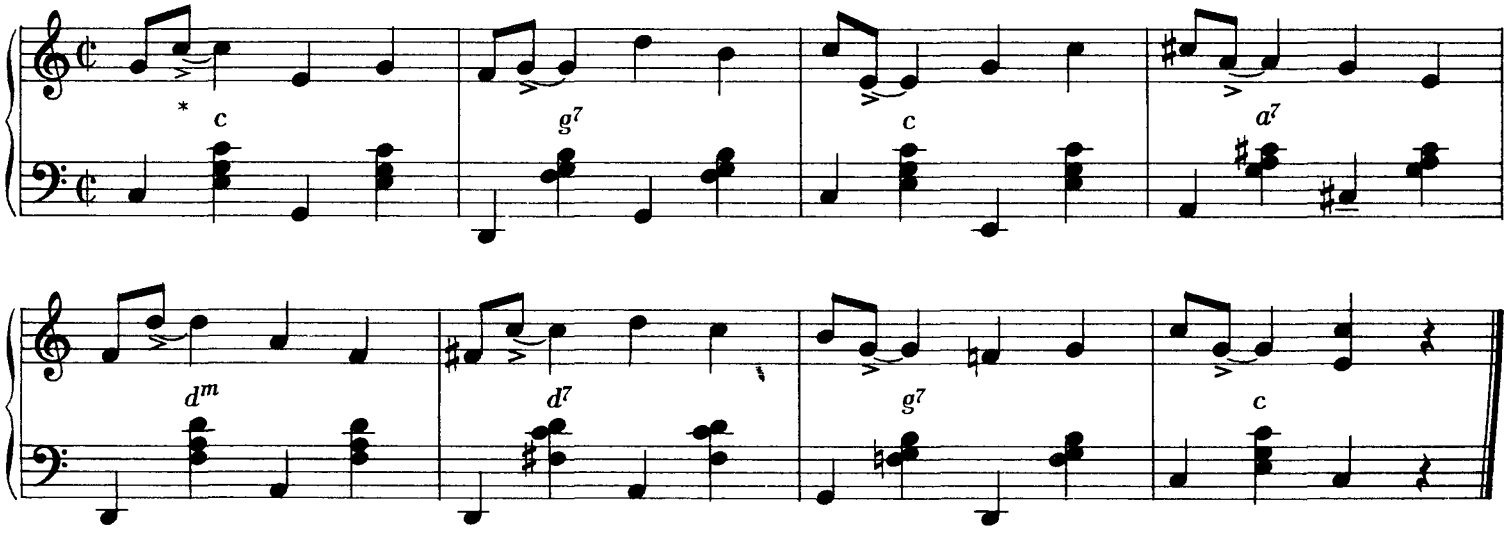


2. Ćwiczenia melodyczne

a) rytm podstawowy

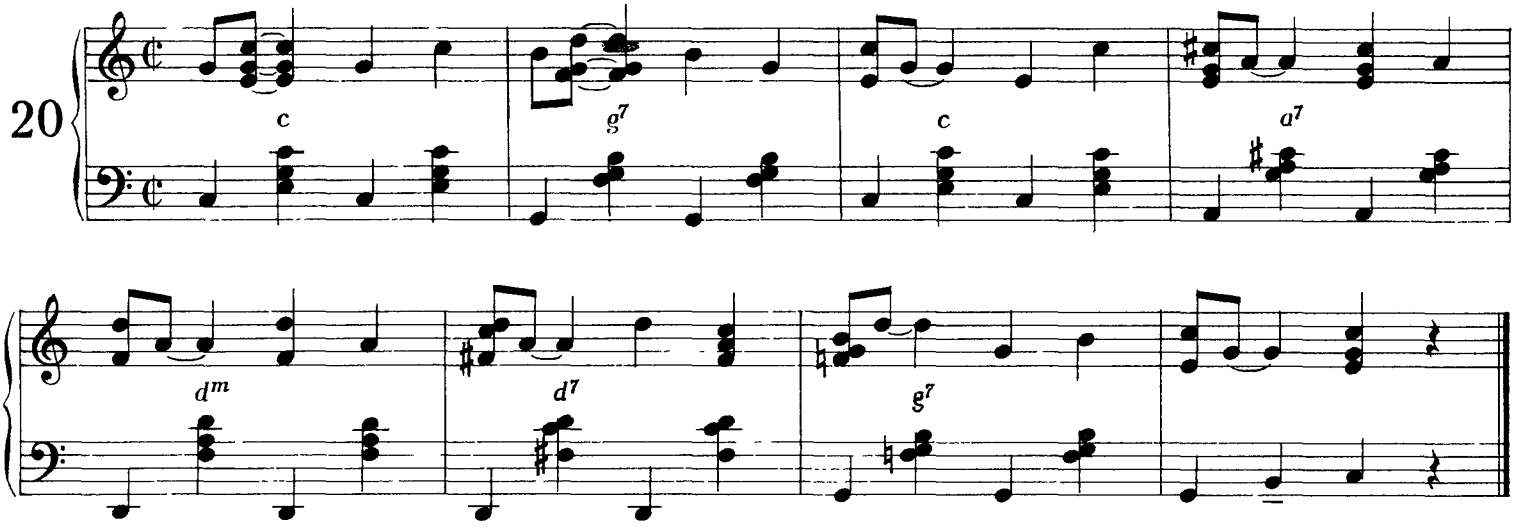


b) warianty rytmiczne, np. rytm swingowy:



* Akcent zawsze na drugiej ósemce.

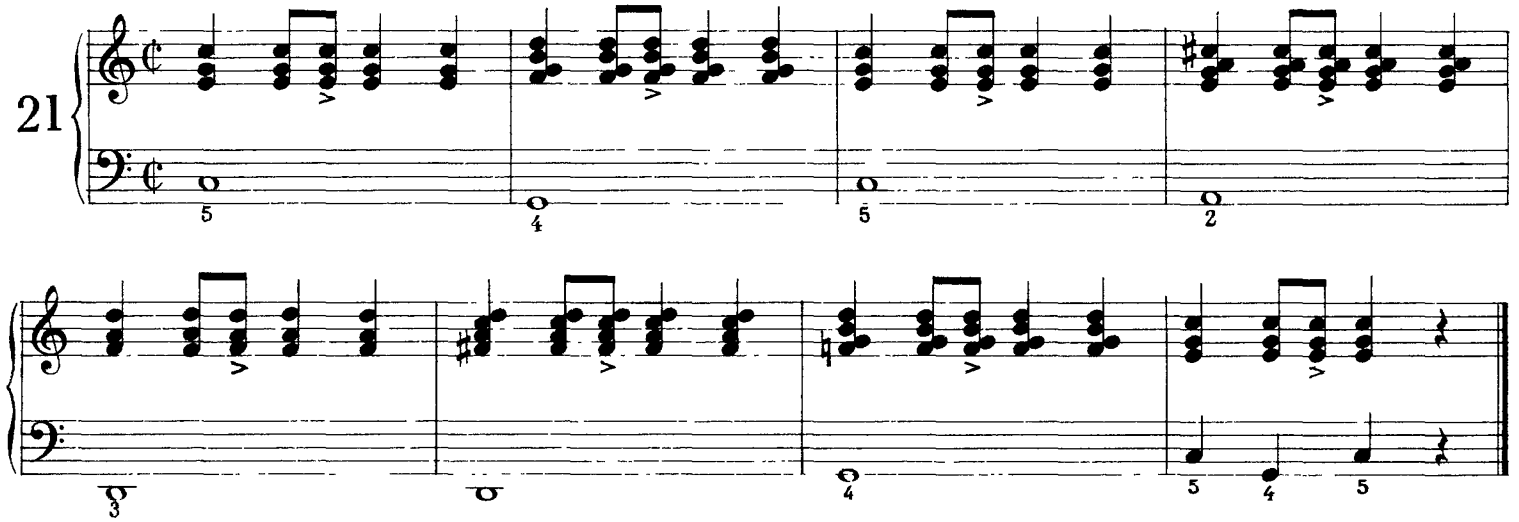
3. Ćwiczenia w formie m i e s z a n e j, np. rytm swingowy:



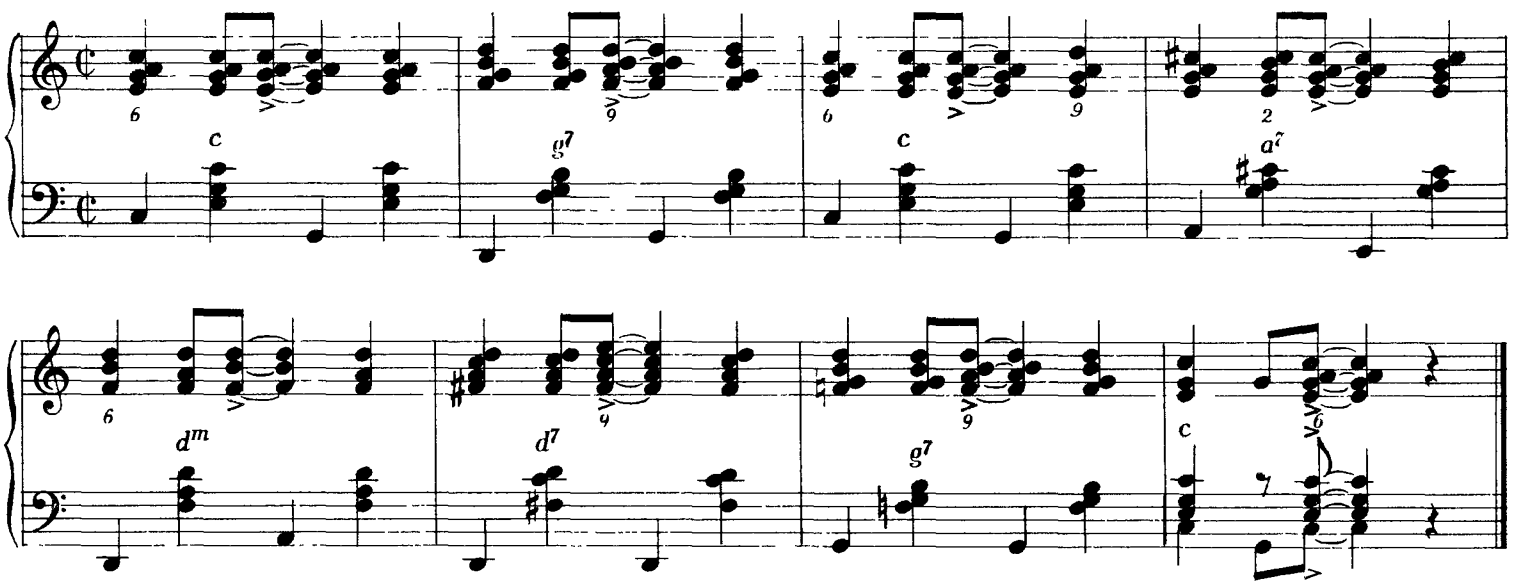
Ćwiczenia rytmu 2:

1. Ćwiczenia a k o r d o w e

a) rytm podstawowy

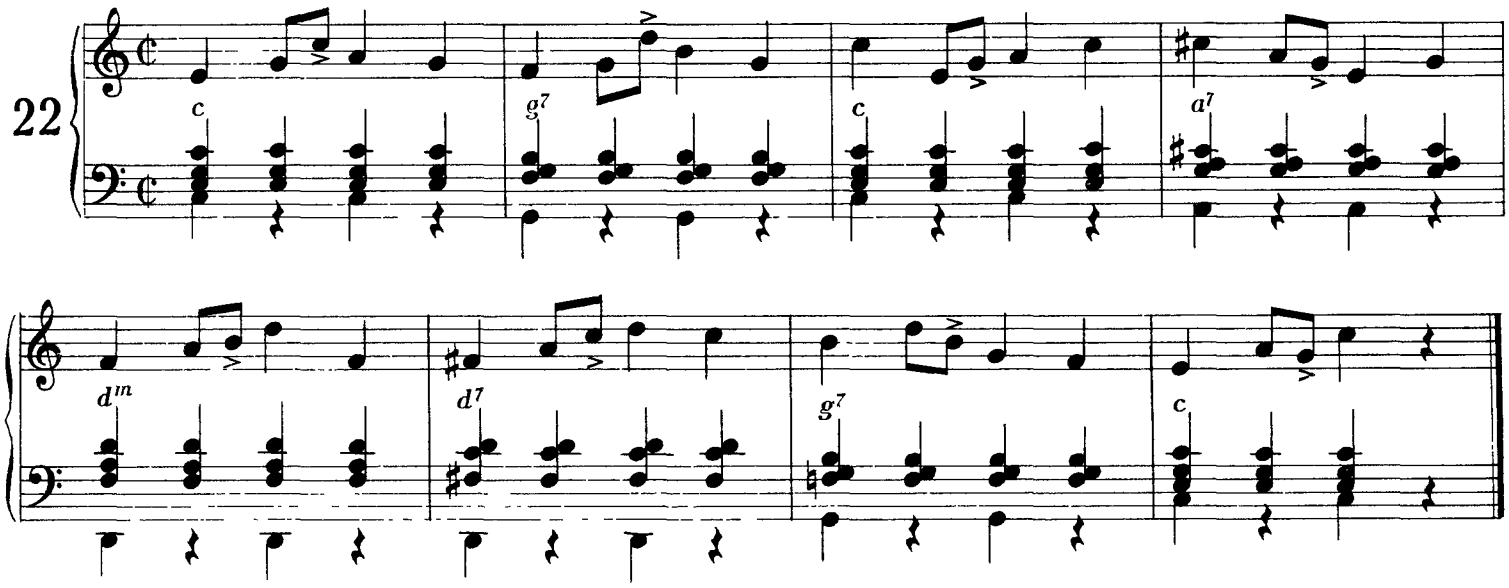


b) warianty rytmiczne, np rytm swingowy (z dodanymi dźwiękami obcymi)·

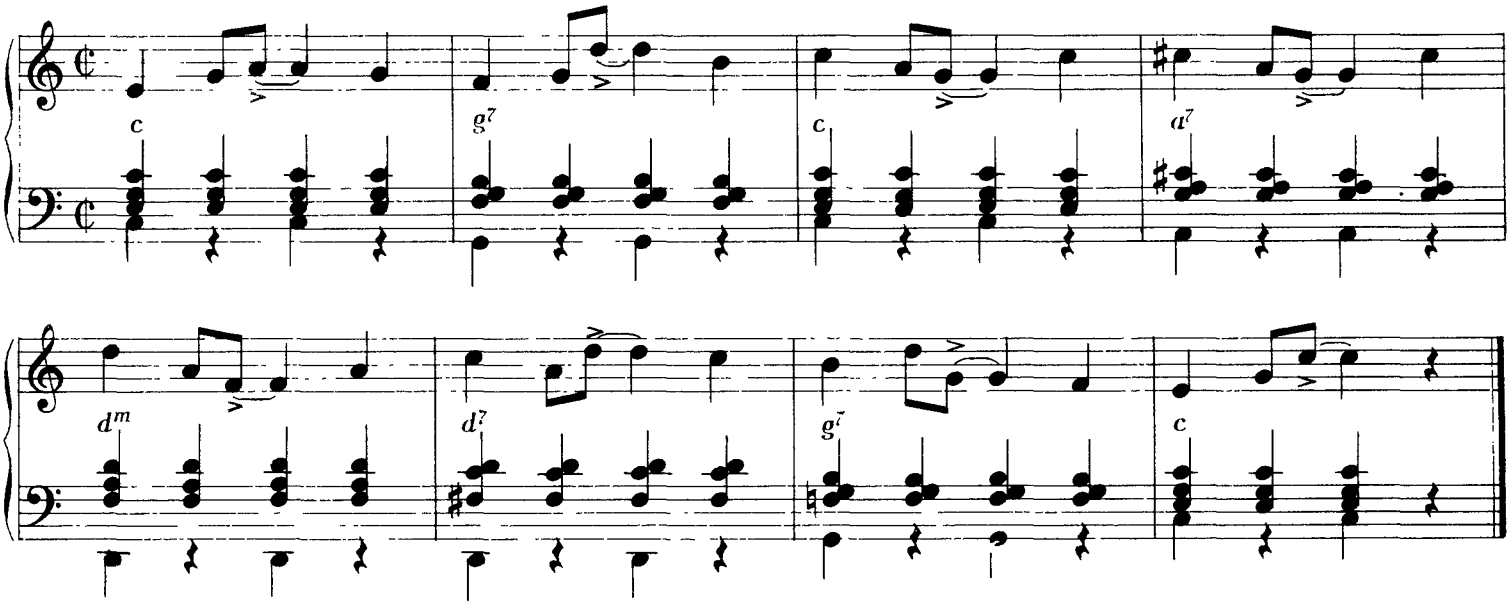


2. Ćwiczenia melodyczne

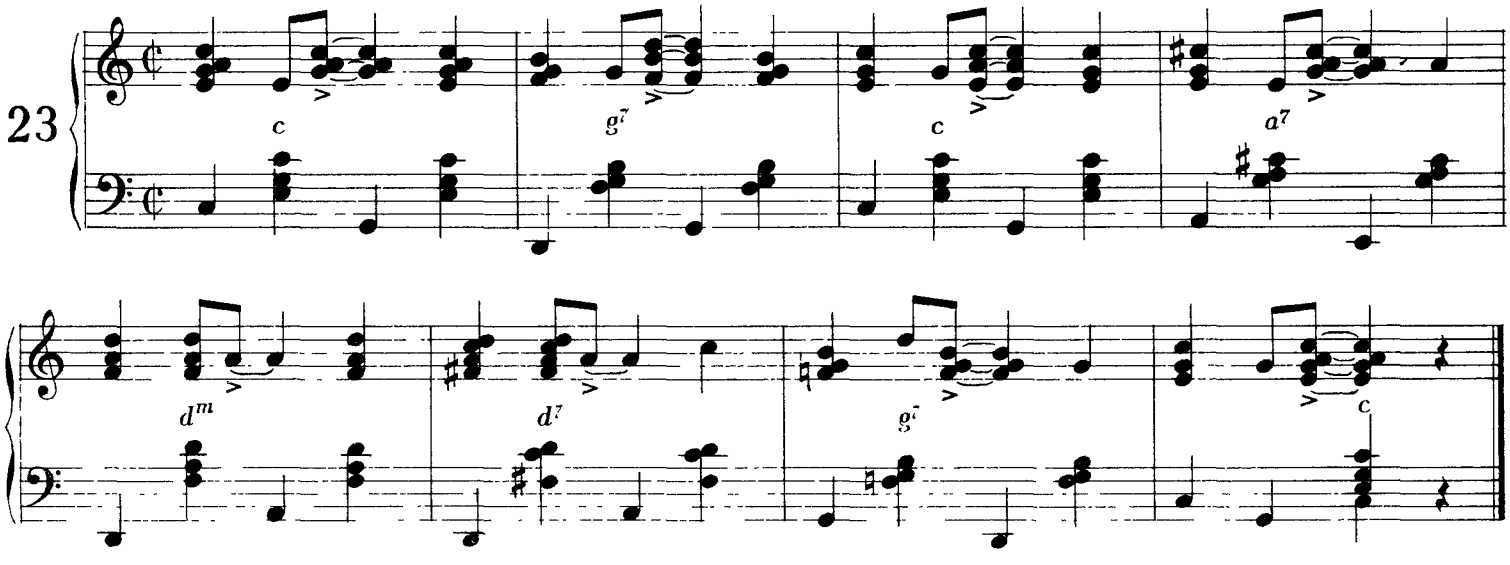
a) rytm podstawowy



b) warianty rytmiczne, np rytm swingowy



3. Ćwiczenie w formie mieszanej, np. rytm swingowy

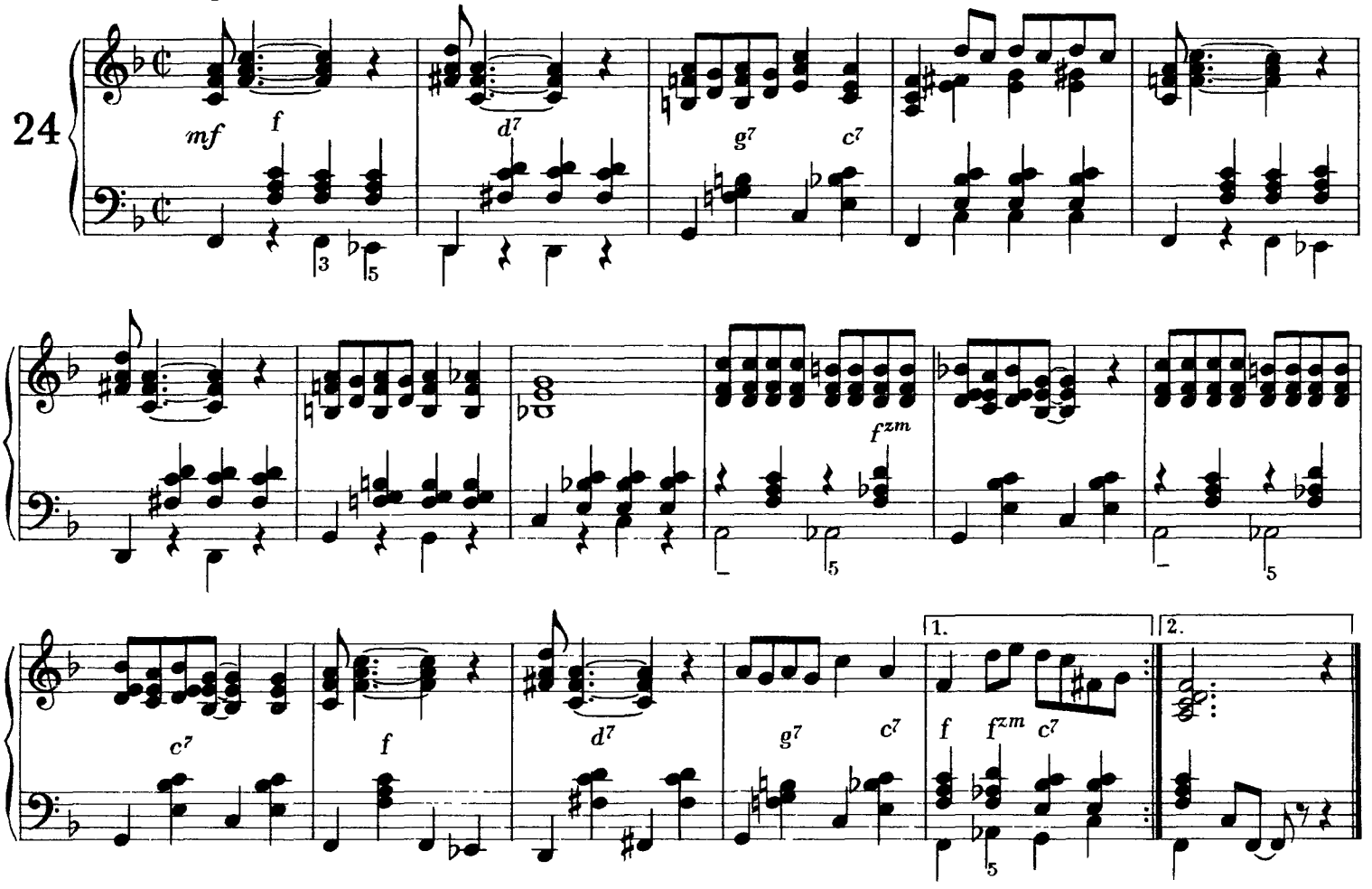


Poniżej podajemy przykład fokstrota.W takcie 1, 2, 5, 6, 13 i 14 występują warianty rytmiczne **1. 7.** Oprócz tego spotkamy tu podstawowe rytmy **5, 14, 15** oraz warianty **5. 2** i **5. 3.**

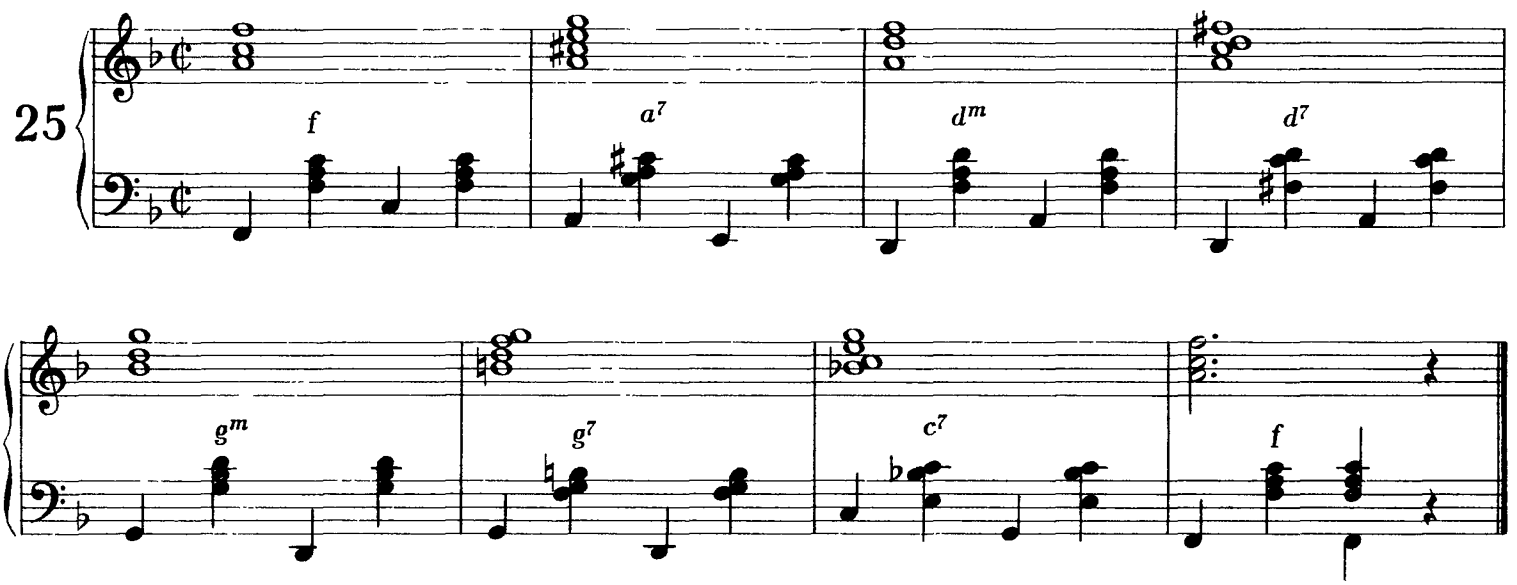
JA — DA

Tempo fokstrota

B. CARLETON



Przedstawiamy poniżej nowy schemat podkładu harmonicznego, który należy ćwiczyć według wzorów podanych na s. 30 i 31 Następnie należy powtarzać ćwiczenia (s. 30 - 35) w oparciu o ten podkład harmoniczny w różnych tonacjach, celem nabycia wprawy w grze akordowej w każdej tonacji.

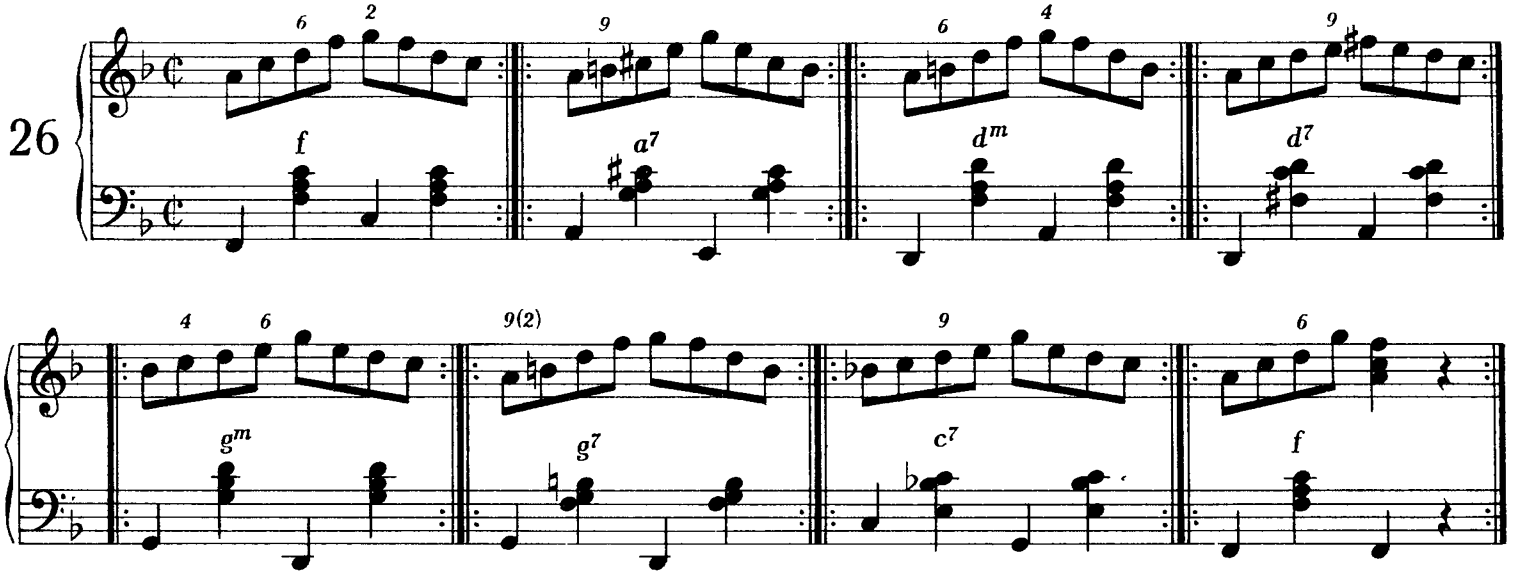


Copyright 1953 Lee Feist Inc N Y

Ćwiczenia akordów rozłożonych z dodanymi dźwiękami obcymi

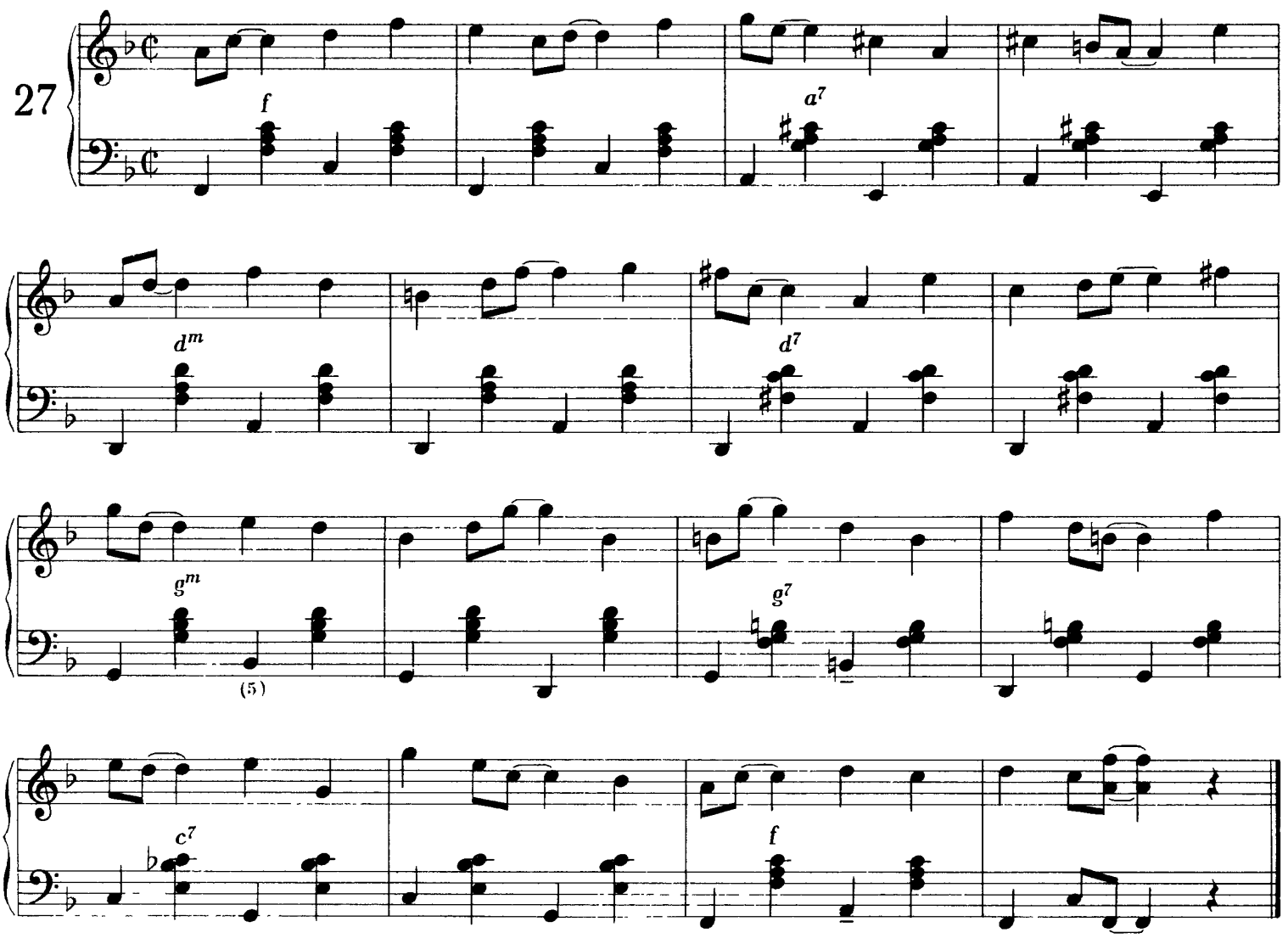
Każdy takt należy parokrotnie powtarzać.

26

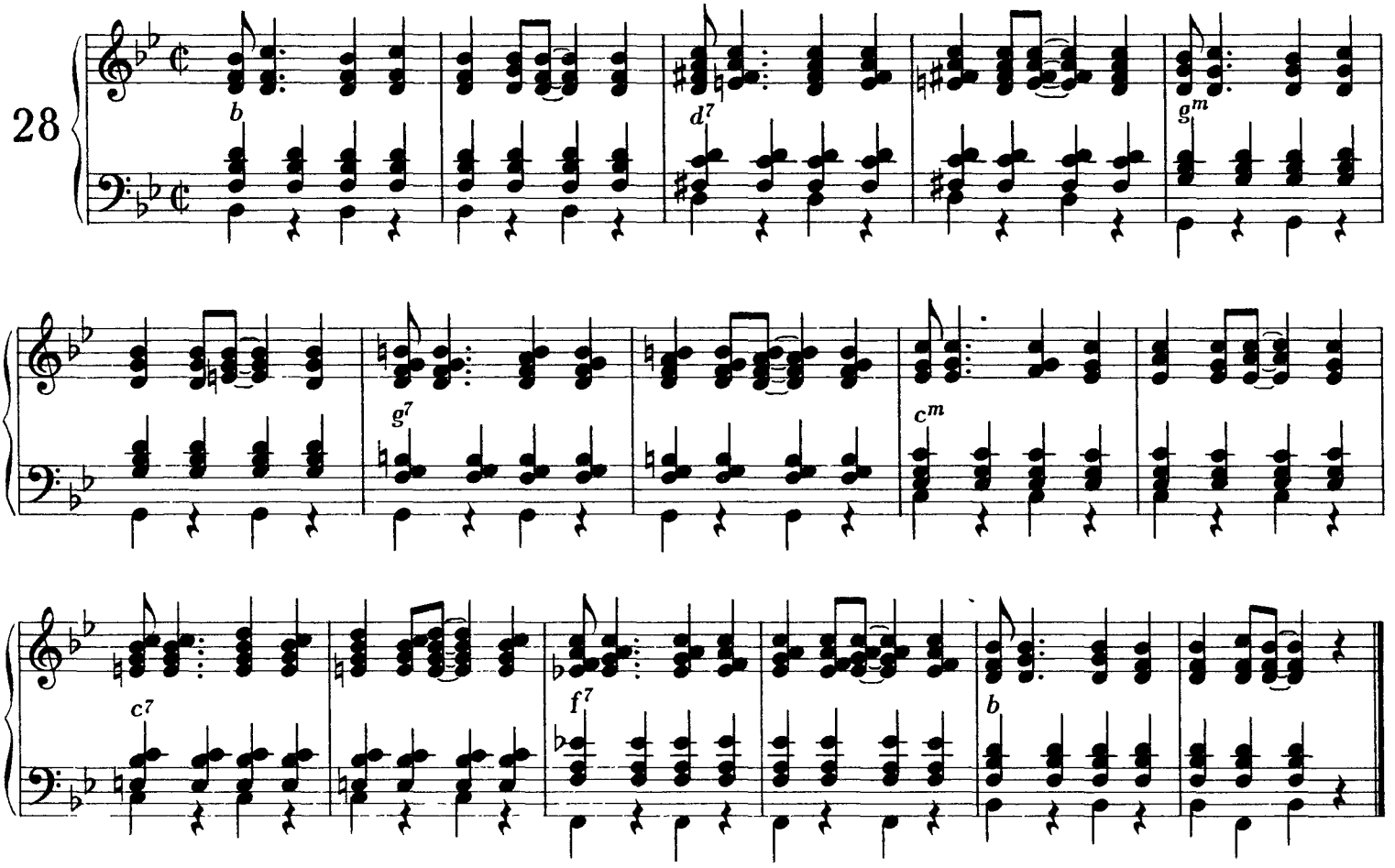


1. Ćwiczenie w formie melodycznej (połączenie wariantów swingowych rytmu **1** i **2**)

27



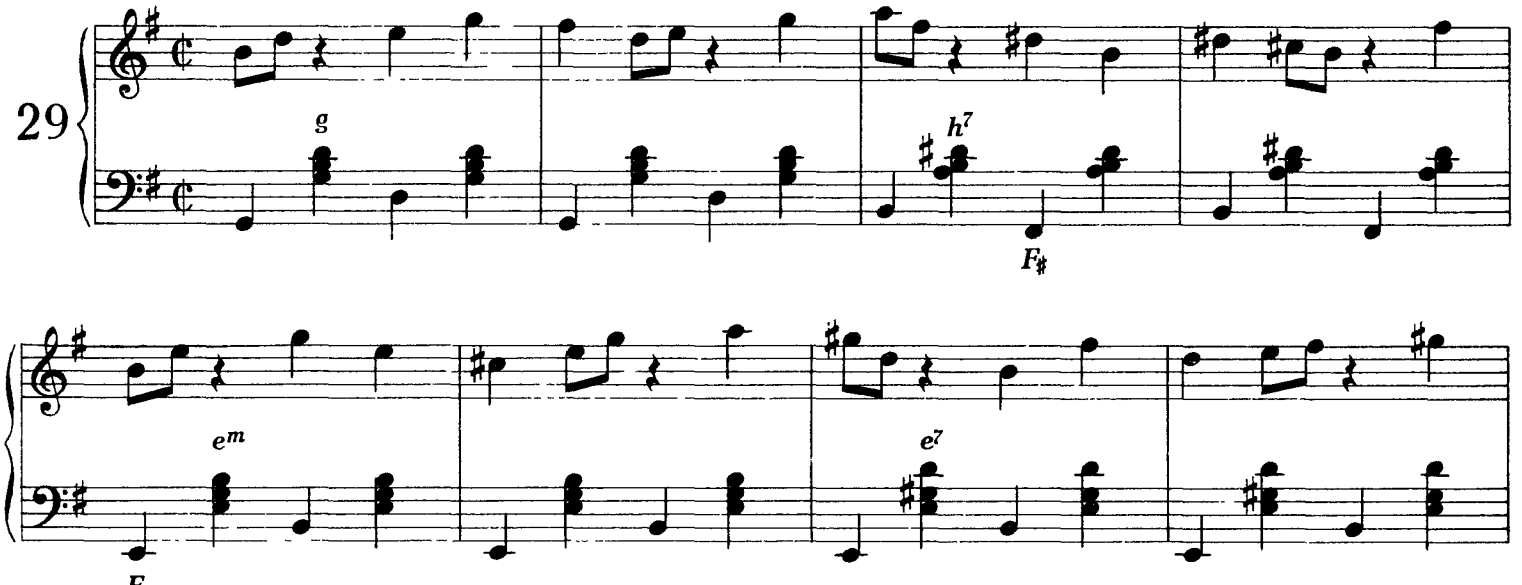
2. Ćwiczenie w formie a k o r d o w e j (połączenie wariantów swingowych rytmu **1** i **2**) *



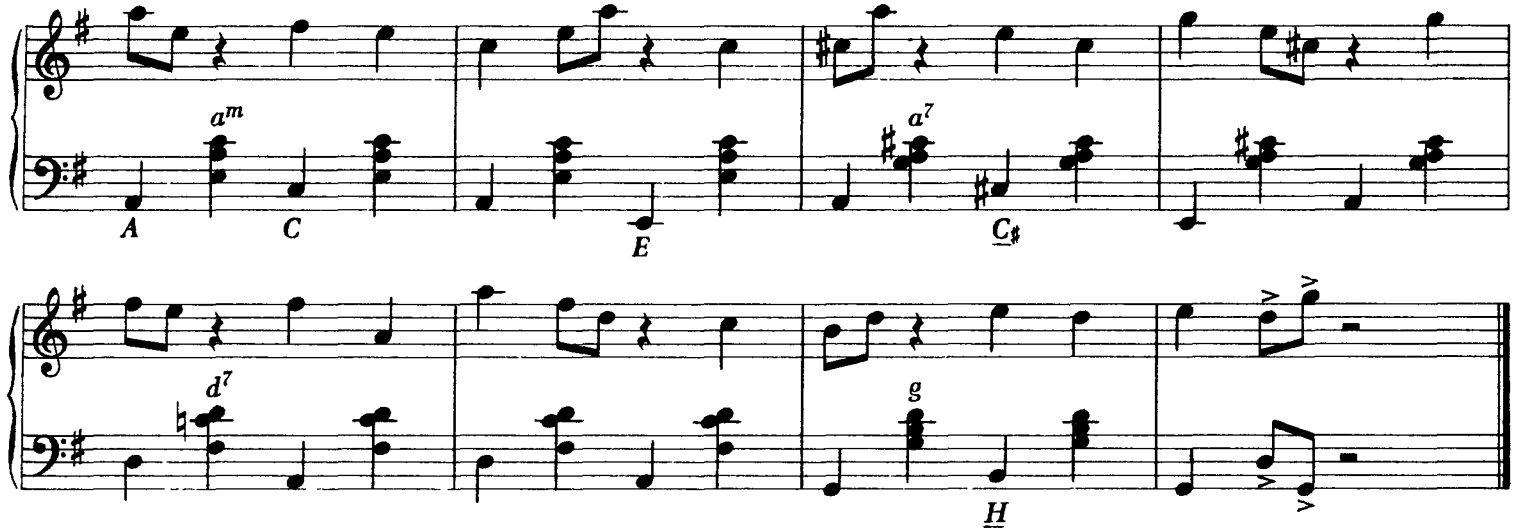
Wspominaliśmy już uprzednio (s.25), że zastosowanie pauzy celem skrócenia czasu trwania nuty nie zmienia schematu rytmicznego, w którym podstawową rolę odgrywają uderzenia dźwięku (ang. beat), np.: | ♩ ♩ ♩ | = | ♩ ♩ 𝄽 |

Poniżej przedstawiamy przykłady ćwiczeń opartych na wariantach swingowych rytmu **1** i **2** z zastosowaniem pauz:

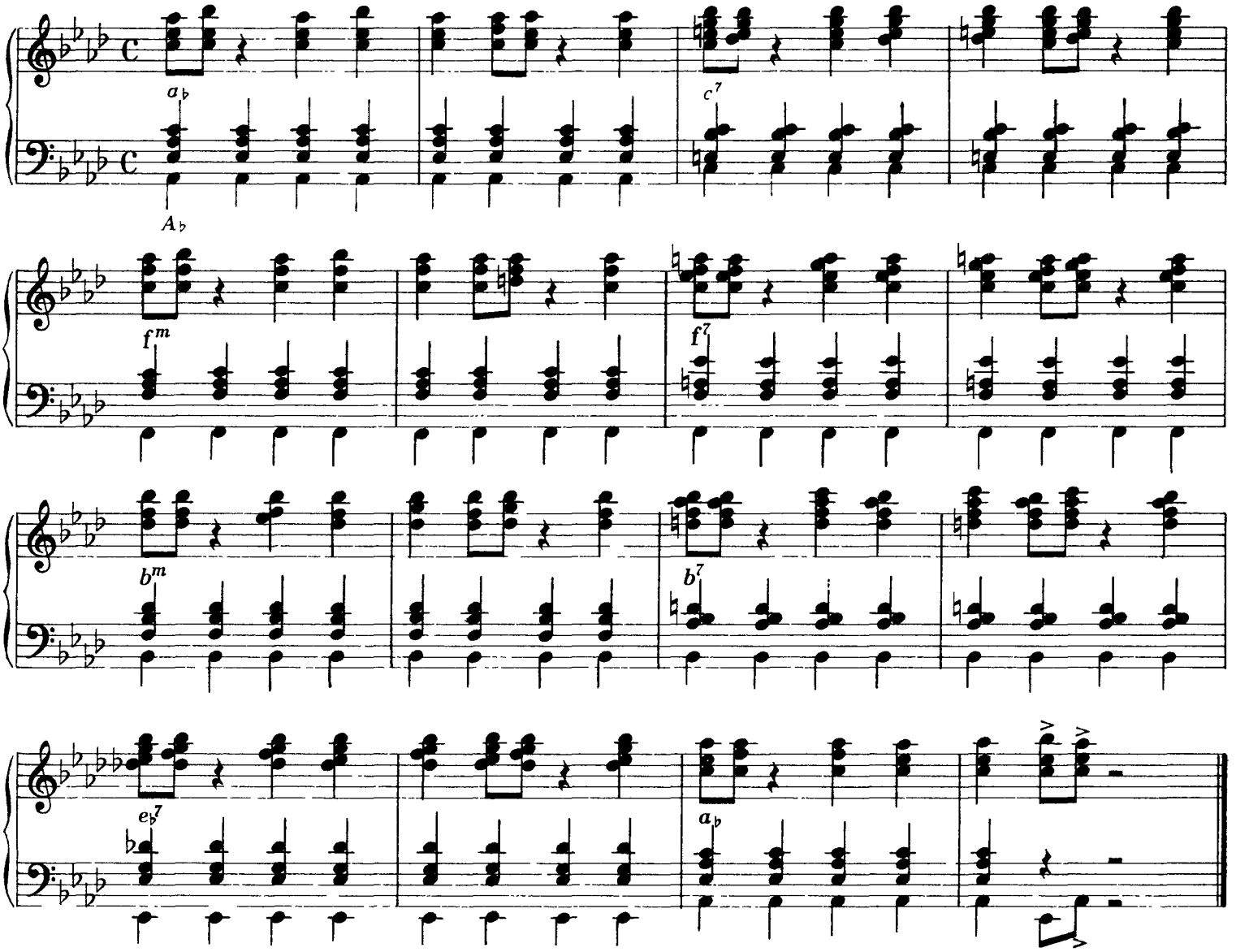
1. Ćwiczenie m e l o d y c z n e

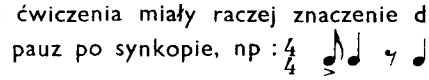


* Należy tu zwrócić uwagę na dwojaki sposób notacji synkopy: ♪ ♩. = ♩ ♩



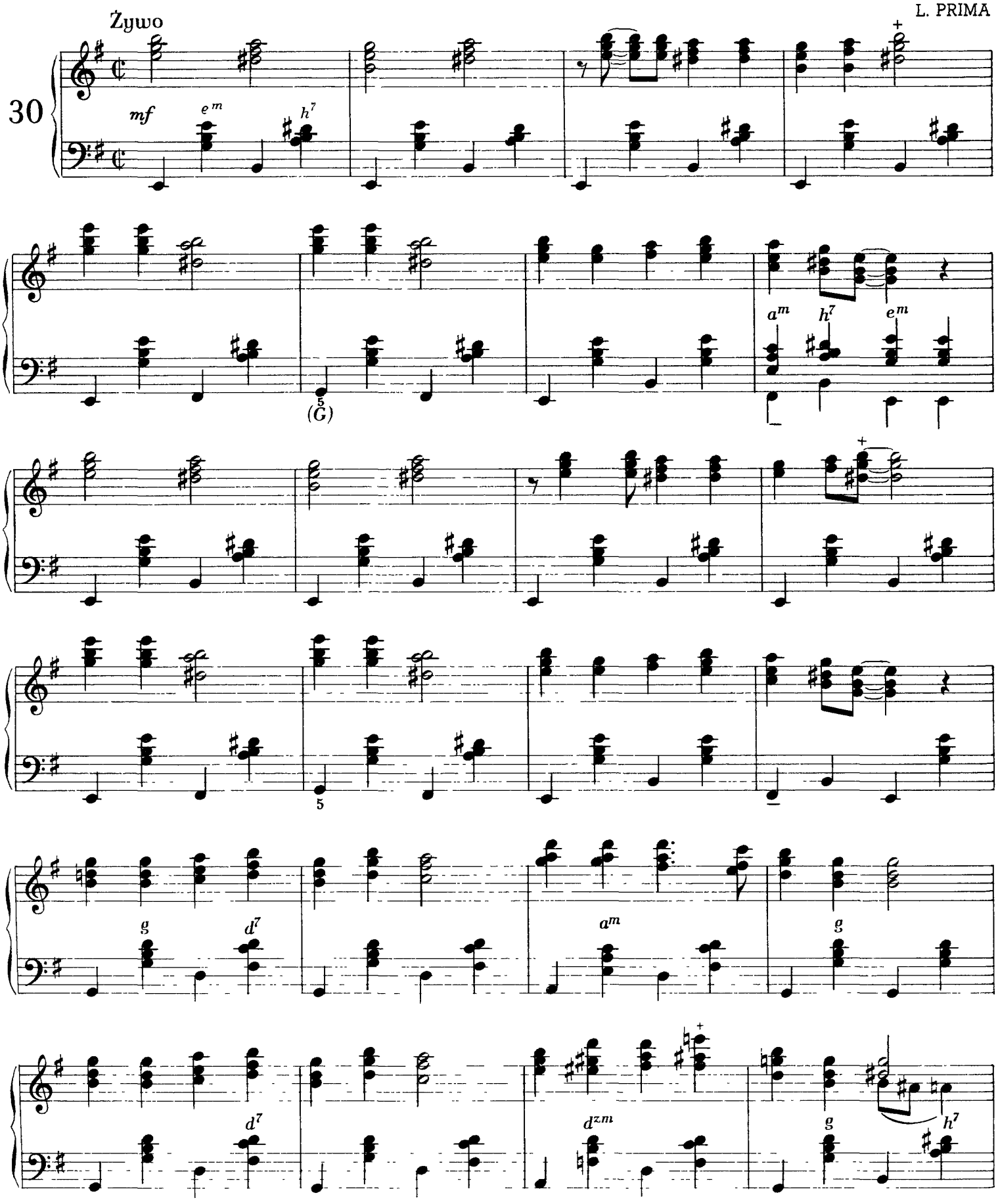
2. Ćwiczenie akordowe



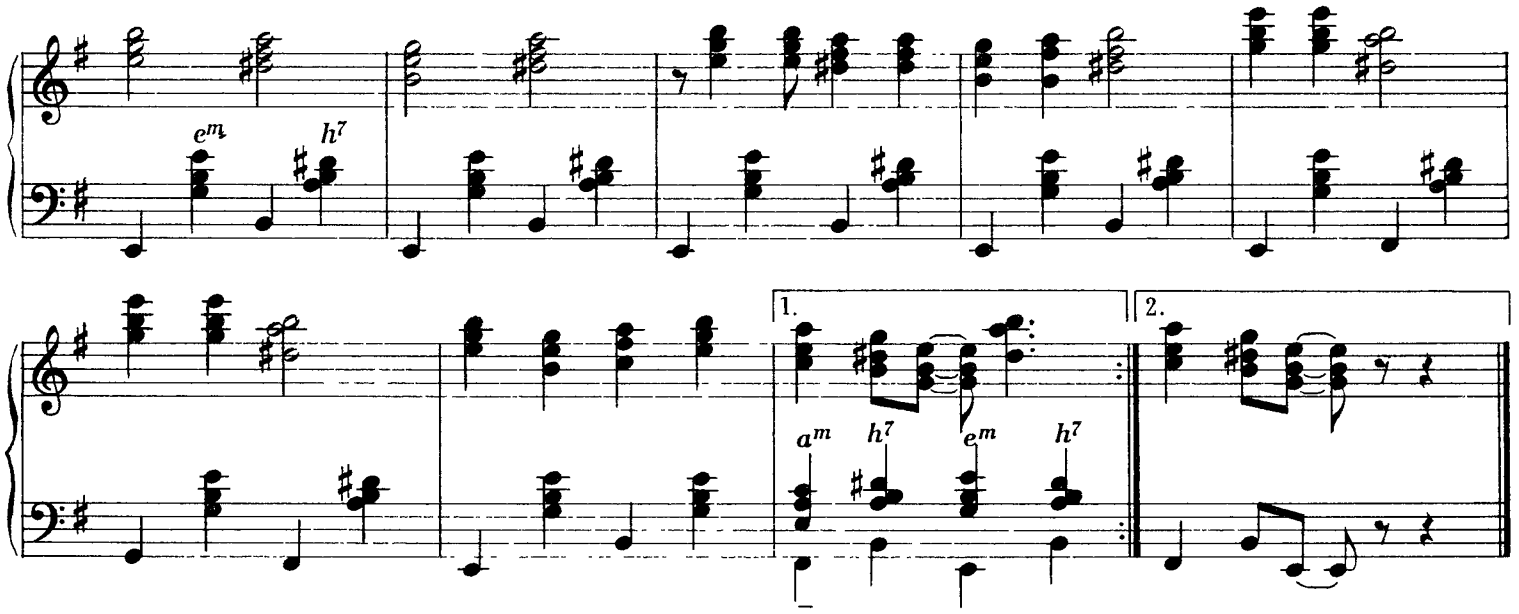
Stosowanie pauzy w miejsce łuku przetrzymującego w synkopie jest stosunkowo rzadko spotykane w notacji utworu swingowego; powyższe ćwiczenia miały raczej znaczenie dydaktyczne. Natomiast o wiele częściej spotykamy się ze stosowaniem w zapisie krótkich pauz po synkopie, np :  pomimo że w utworach swingowych ćwierćnutę synkopową wykonuje się krótko, jak ósemkę, czyli tak, jak wskazywał zapis na s. 38, 39.

Oto przykład rytmicznych wariantów synkopowanych swingowych rytmów **1** i **2**.

SING, SING, SING



Copyright 1953 Robbins Music Corp N Y

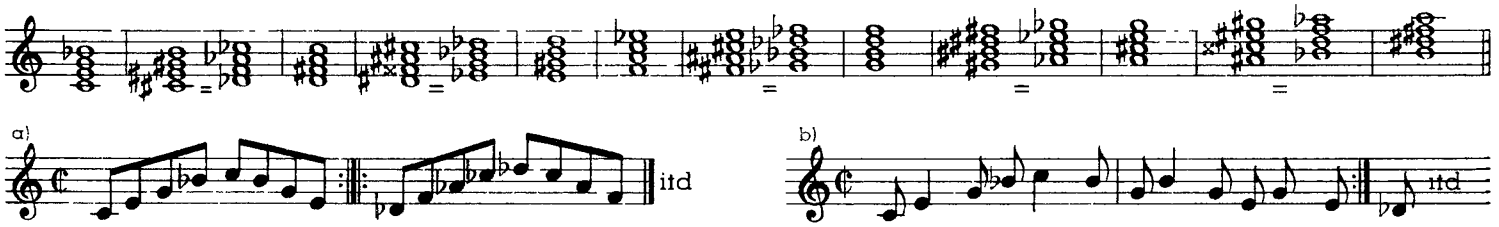


W powyższym utworze pojawiły się trójdźwięki zwiększone (w miejscach oznaczonych krzyżykiem). Są to trójdźwięki złożone z dwóch wielkich tercji, np. *c-e-gis*. Ponieważ na tastaturze basowej akordeonu nie ma trójdźwięków zwiększonych, zastępujemy je skutecznie akordem dominantowym septymowym, który brzmi bez kwinty (np. zamiast *c-e-gis-b* uzyskamy brzmienie *c-e-b*), lub też akordem dominantowym septymowym III stopnia (medianty górnej), np. *e-gis-d*.

Akordy dominantowe septymowe. Ćwiczenia rytmu 3 i jego wariantów

Akord dominantowy septymowy składa się z trójdźwięku durowego i tercji małej. Występuje w postaci naturalnej na V stopniu tonacji durowej i molowej, np. w tonacji C-dur (c-moll): *g-h-d-f*

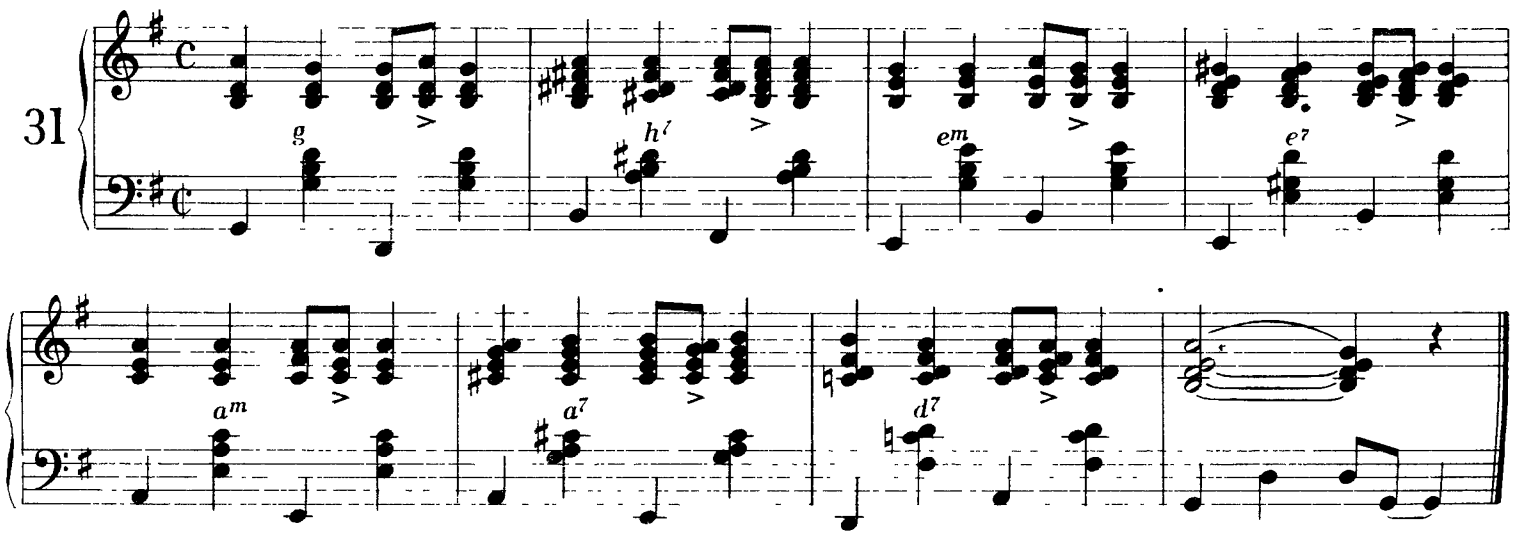
Akordy te ćwiczyć będziemy w porządku chromatycznym, podobnie jak ćwiczyliśmy trójdźwięki durowe i molowe (zob. s. 30), w postaci rozłożonej, w oparciu o różne schematy rytmiczne, np..



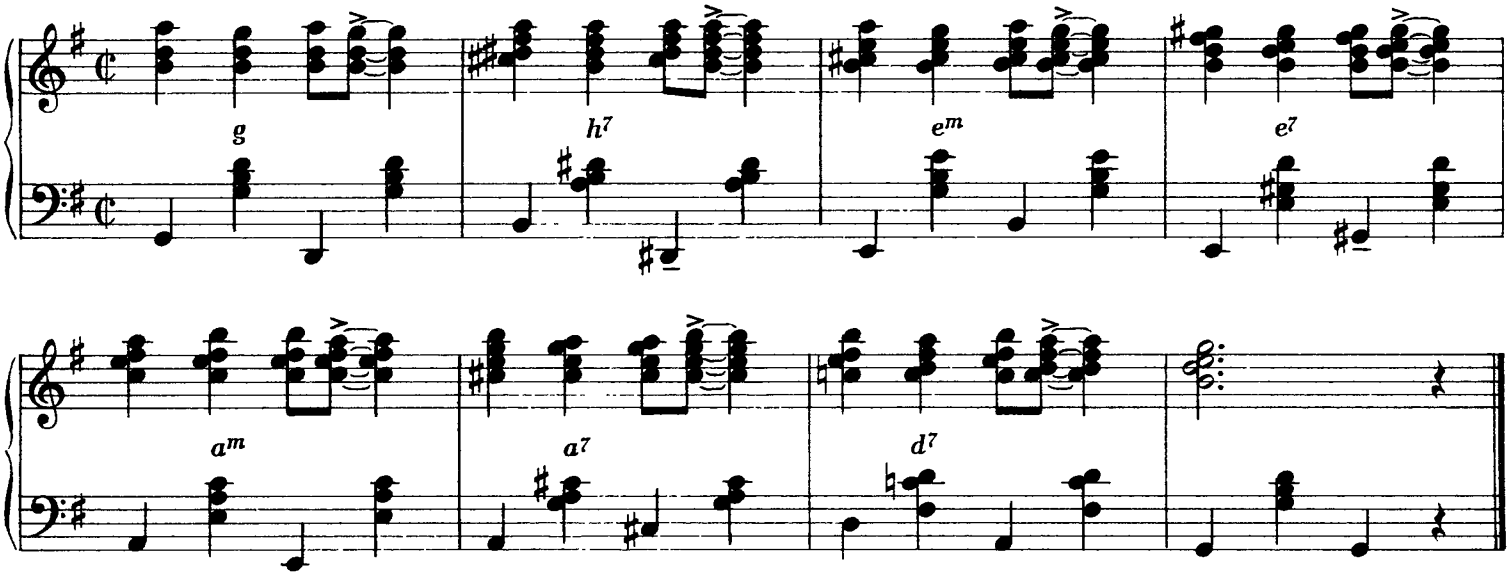
Ćwiczenia rytmu 3:

1. Ćwiczenia akordowe

a) rytm podstawowy

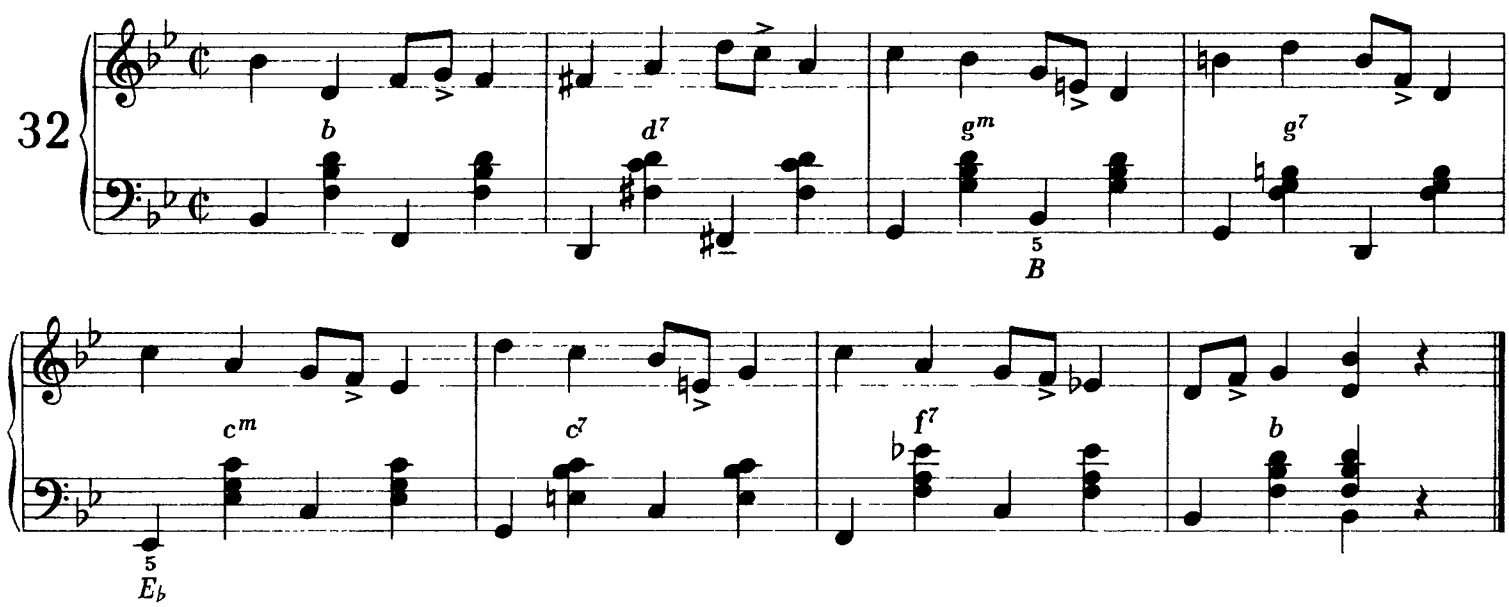


b) warianty rytmiczne, np. rytm swingowy:

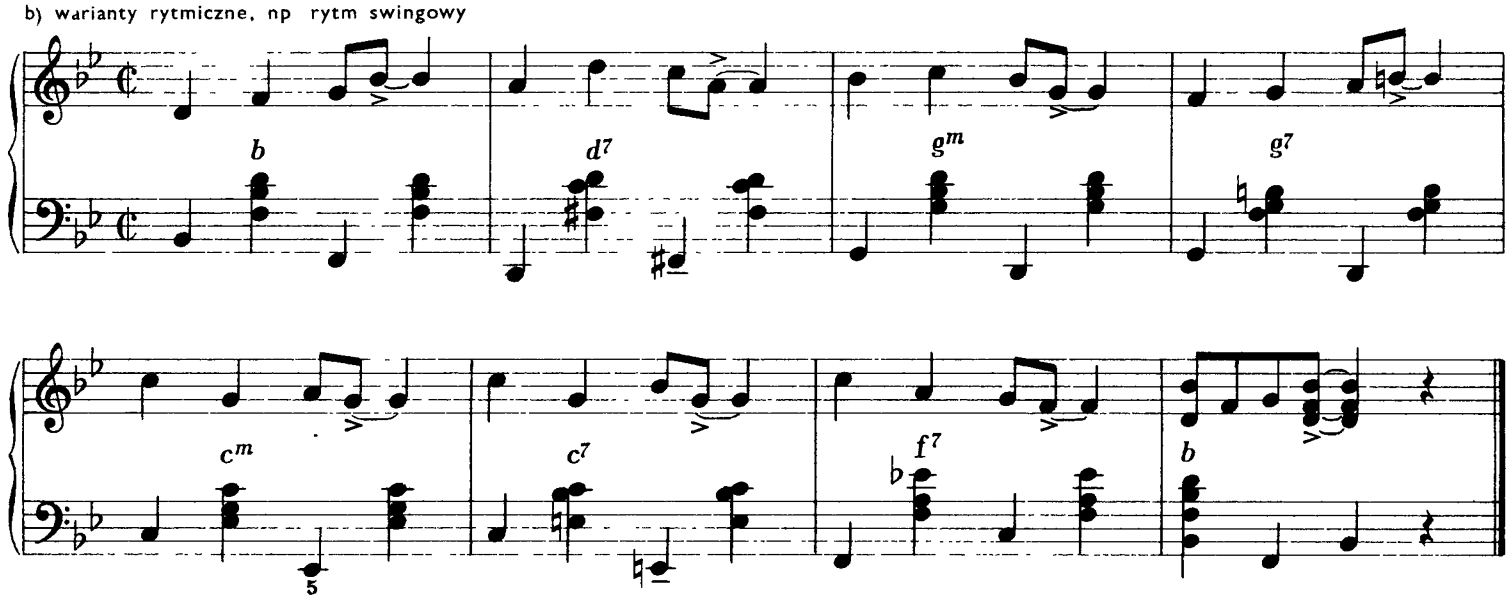


2. Ćwiczenia melodyczne

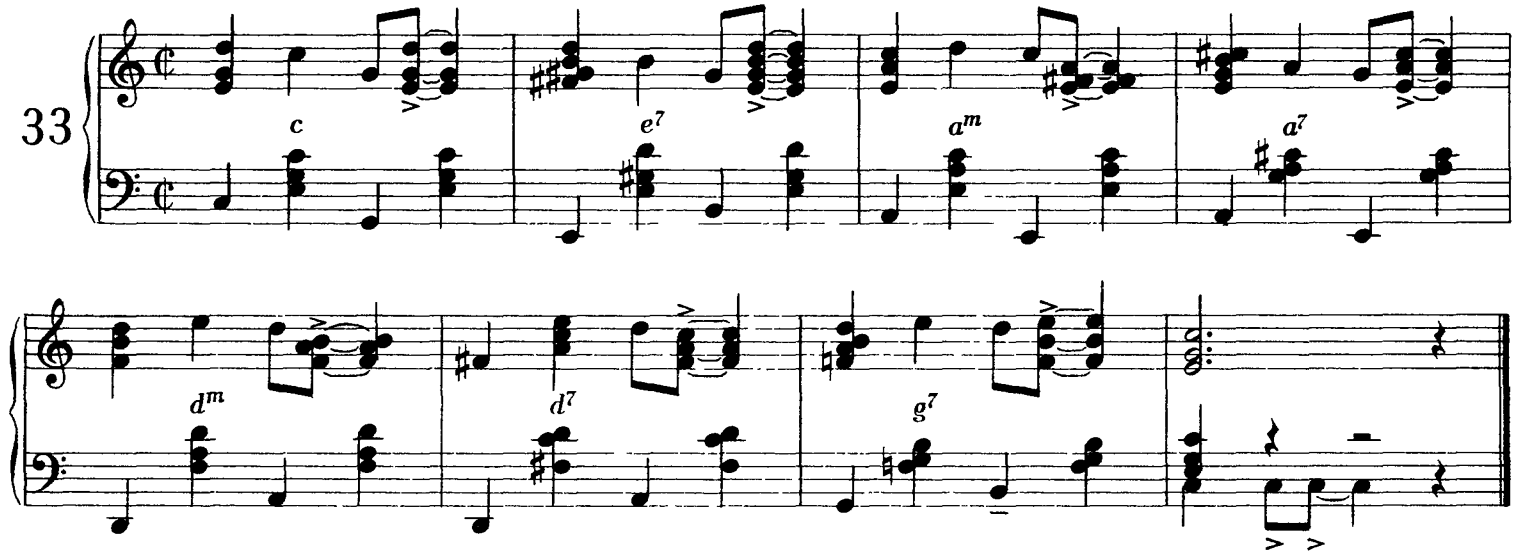
a) rytm podstawowy



b) warianty rytmiczne, np rytm swingowy



3. Ćwiczenie w formie m i e s z a n e j, np. rytm swingowy:

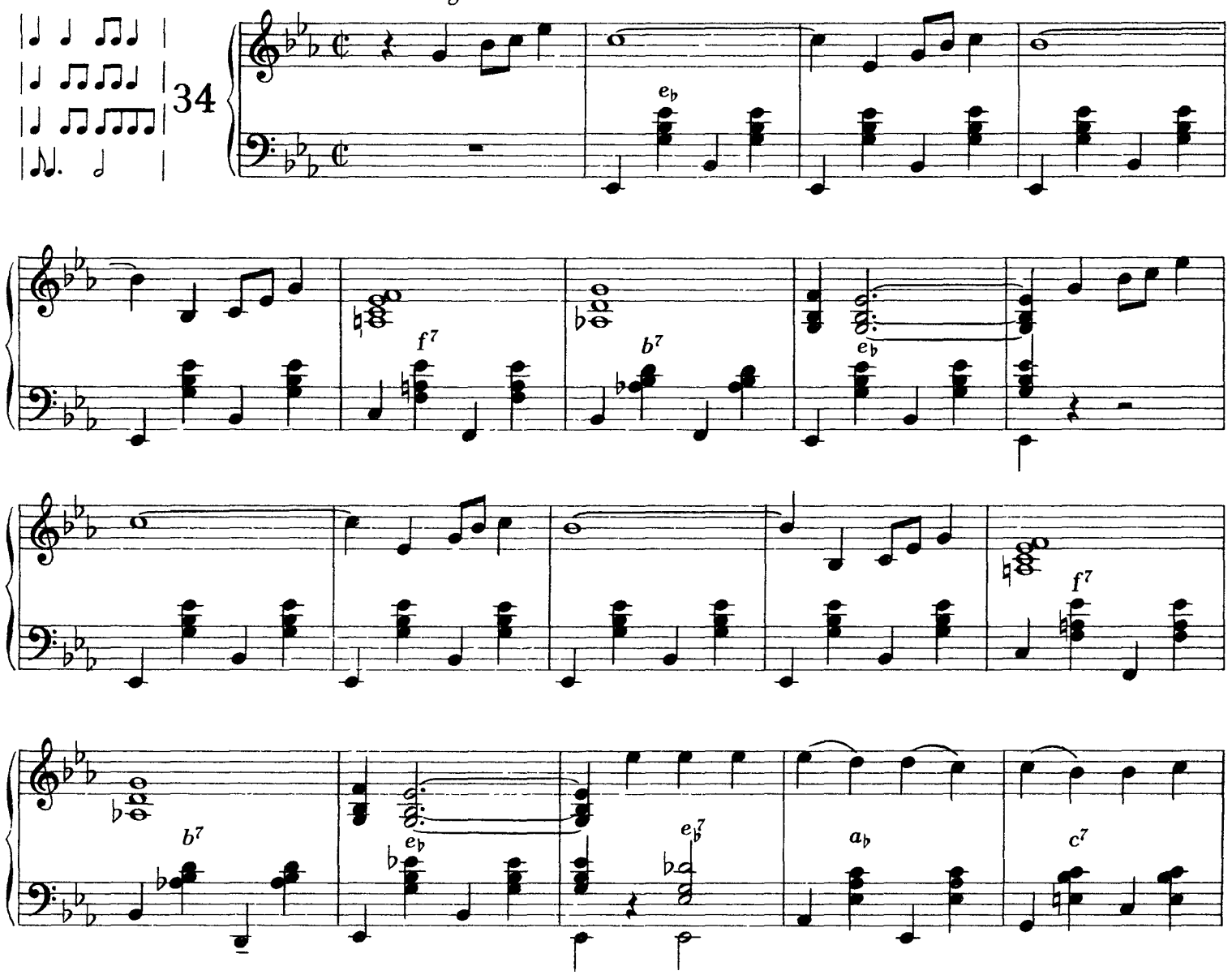


MY BLUE HEAVEN

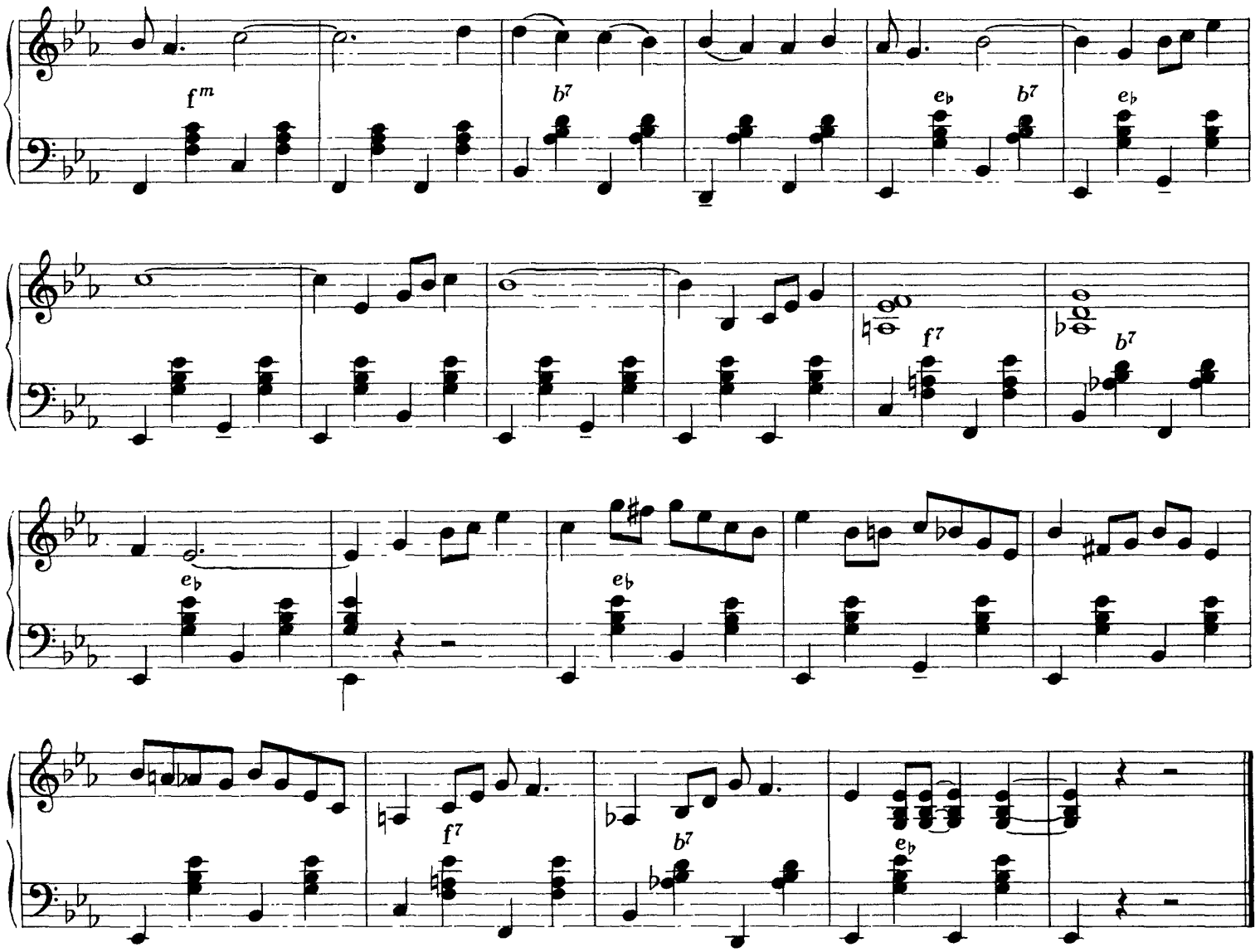
Rytmy:

Moderately

G. WHITING, W. DONALDSON



Copyright 1959 L Feist Inc N Y

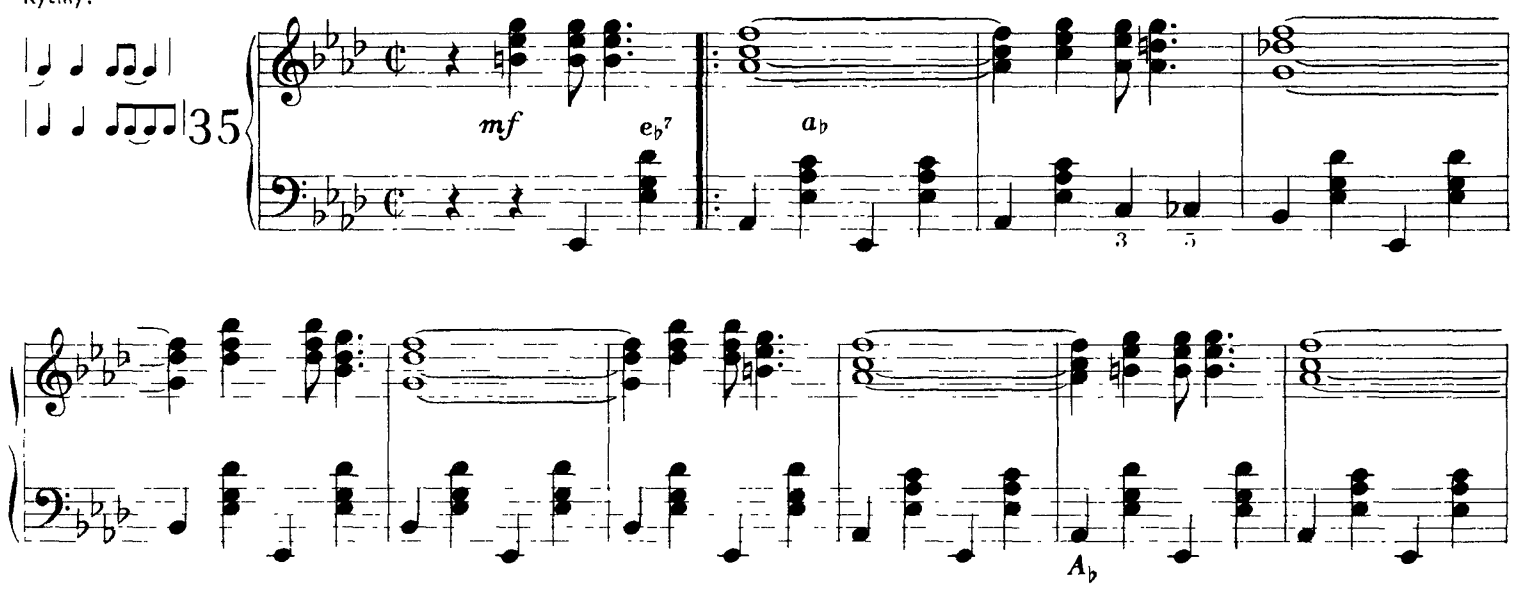


HOT LIPS

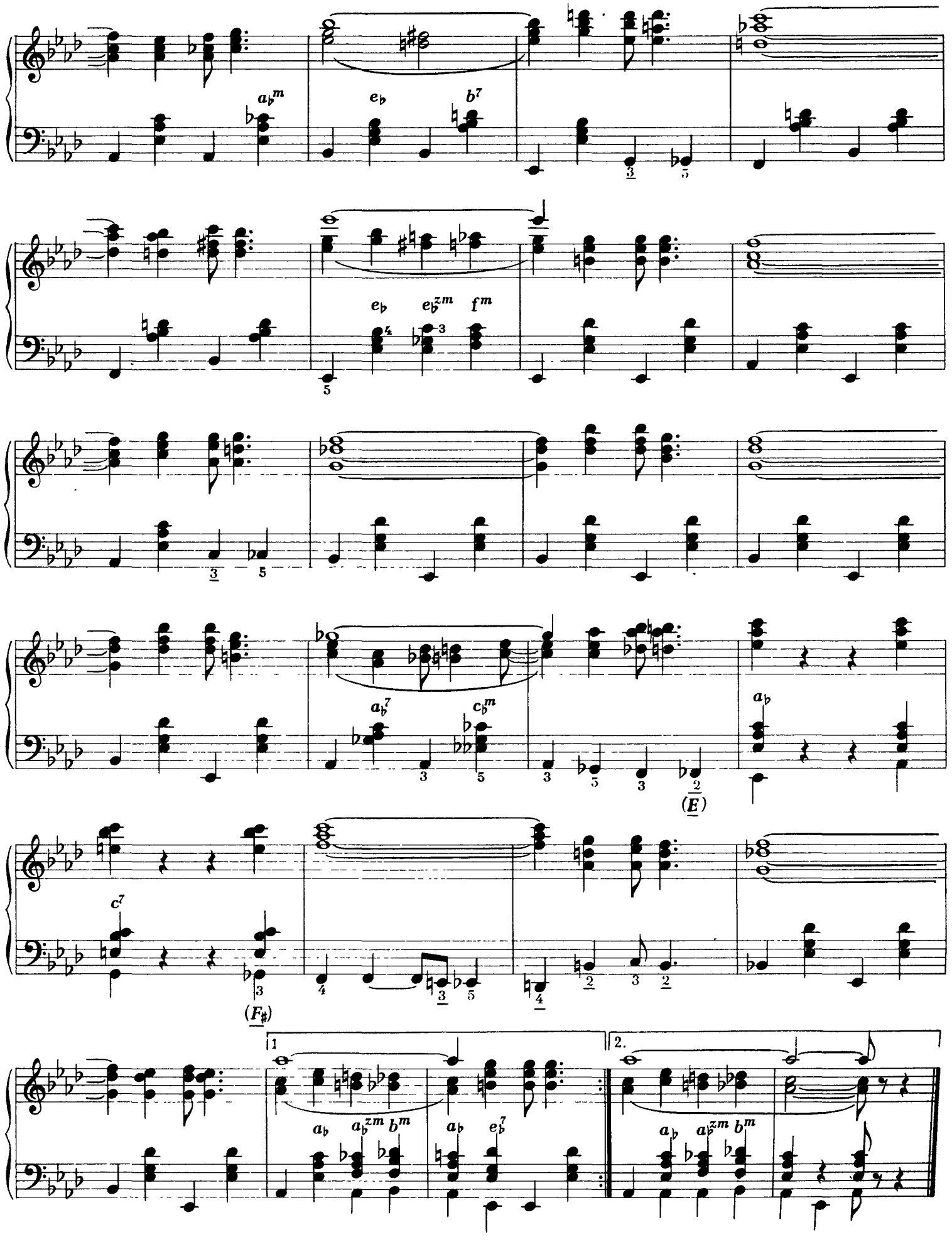
Medium tempo

H BUSSE, H. LANGE, L DAVIS

Rytmy:

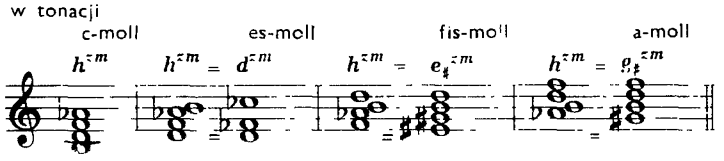


Copyright 1953 L Feist Inc N Y


$a_\flat{}^m$
$e_\flat$
b^7
$e_\flat$
$e_\flat{}^{zm}$
f^m
$a_\flat{}^7$
$c_\flat{}^m$
$a_\flat$
(E)
c^7
(F♯)
1
2.
$a_\flat$
$a_\flat{}^{zm}$
b^m
$a_\flat$
$e_\flat{}^7$
$a_\flat$
$a_\flat{}^{zm}$
b^m

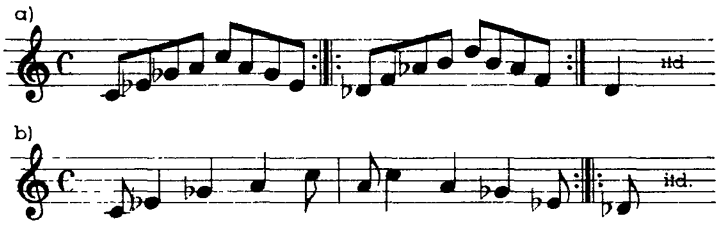
Akordy septymowe zmniejszone. Warianty rytmu 4. Połączenie rytmów 1, 2, 3, 4

Akord septymowy zmniejszony składa się z trzech małych tercji, a pojawia się w naturalnej postaci tylko w tonacji molowej (harmonicznej) na VII stopniu, np. w tonacji a-moll *gis-h-d-f*. Akord ten oznaczamy literą podstawy akordu z dodanymi literami „zm". Ponieważ akord septymowy zmniejszony składa się z samych małych tercji, brzmi jednakowo dla 4 różnych tonacji, zmienia się tylko jego podstawa i pisownia (należy dokonać zamiany enharmonicznej), np.



Znakowanie akordu septymowego zmniejszonego jest różne w rozmaitych krajach: w Niemczech — C^{v}, C^{verm}, w Anglii i Ameryce — C^{d}, C^{dim}, we Francji, Włoszech — C^{o}.

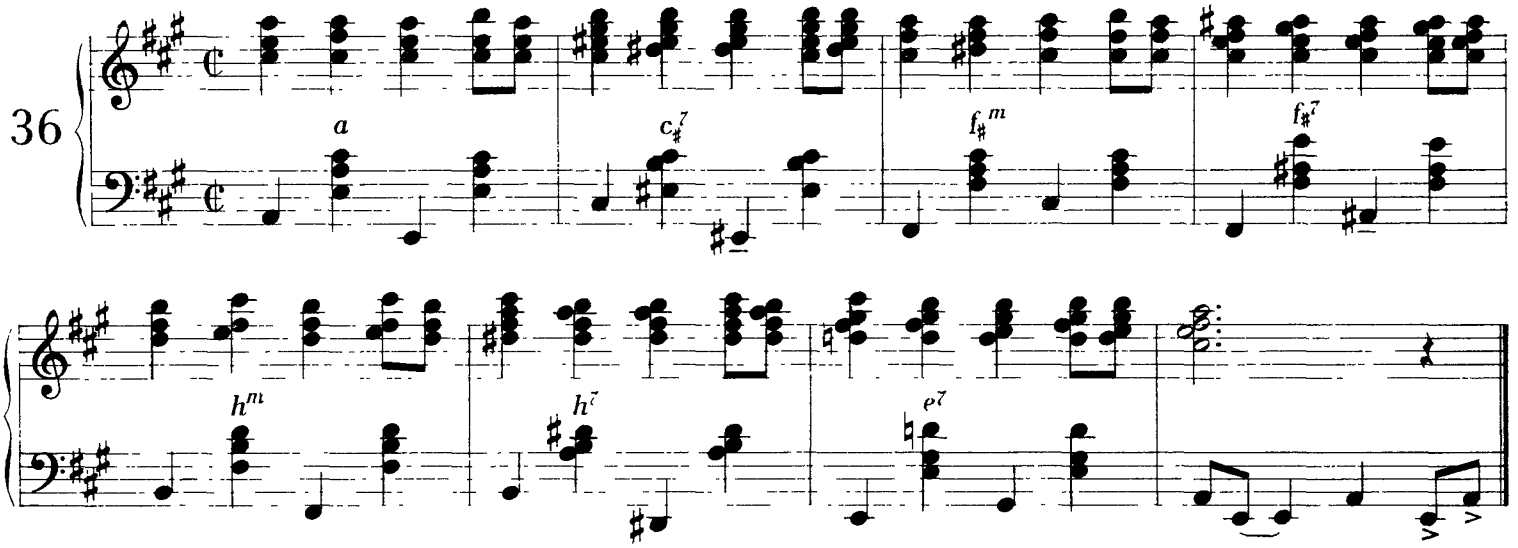
Akord rozłożony ćwiczyć będziemy w różnych rytmach, w porządku chromatycznym, jak w wypadku poprzednio poznanych akordów, np.:



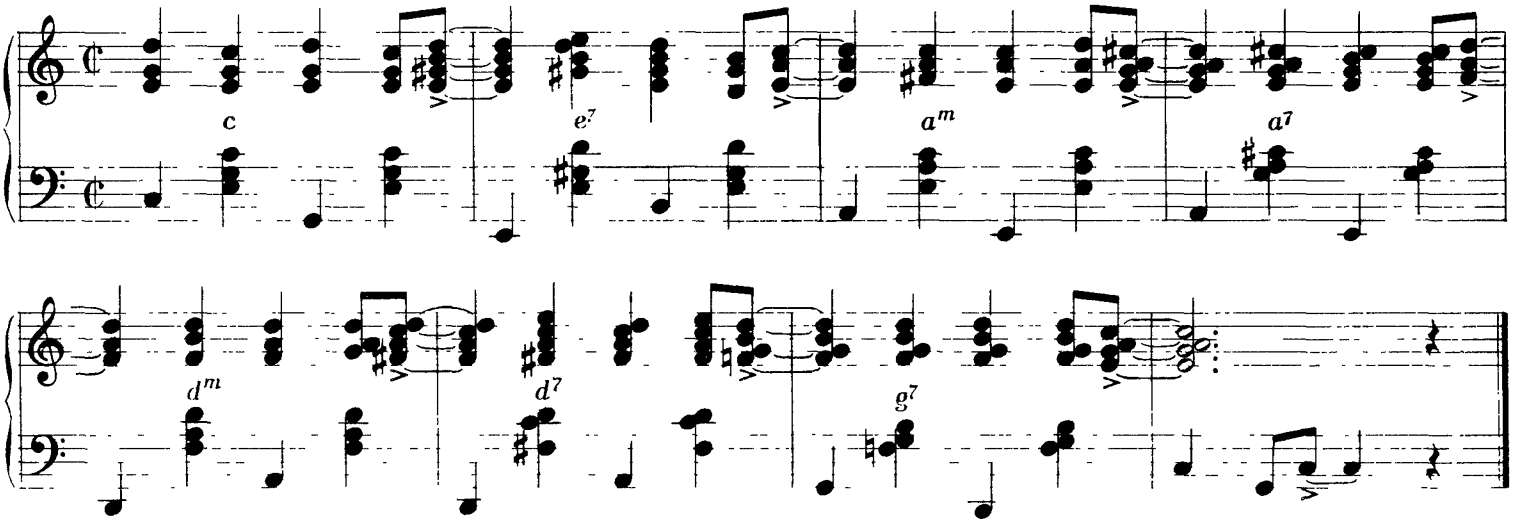
Ćwiczenia rytmu 4:

1 Ćwiczenia akordowe

a) rytm podstawowy



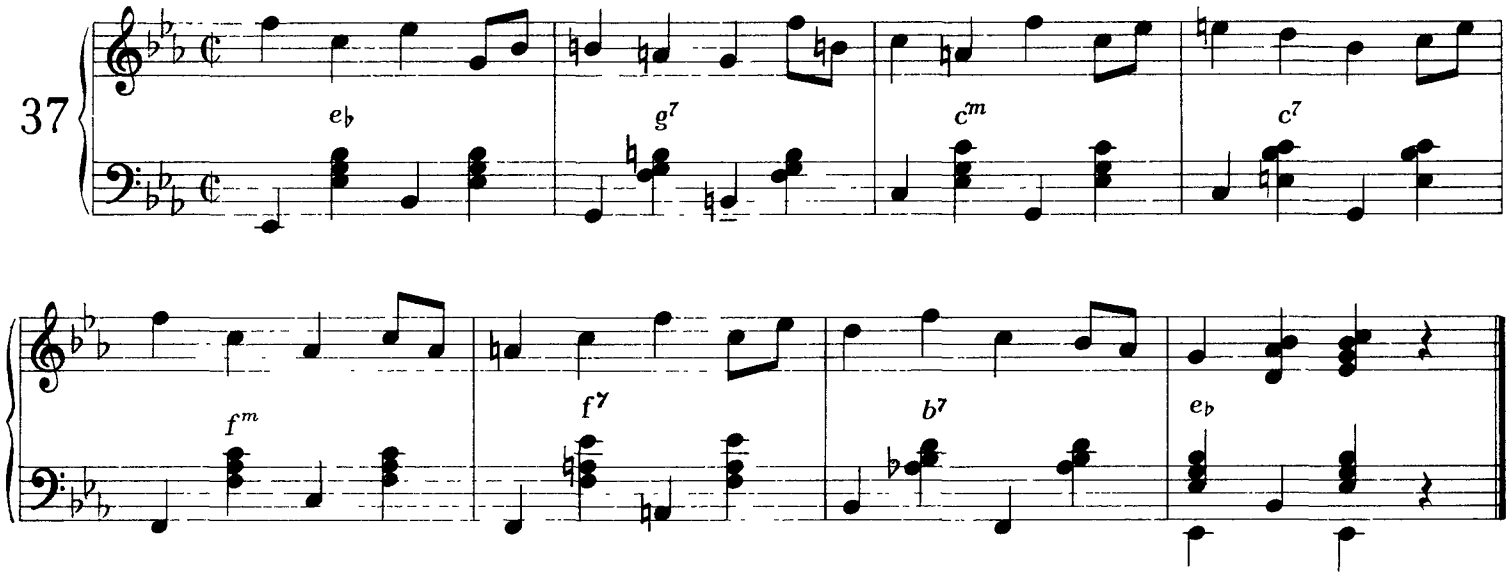
b) warianty rytmiczne, np rytm swingowy.



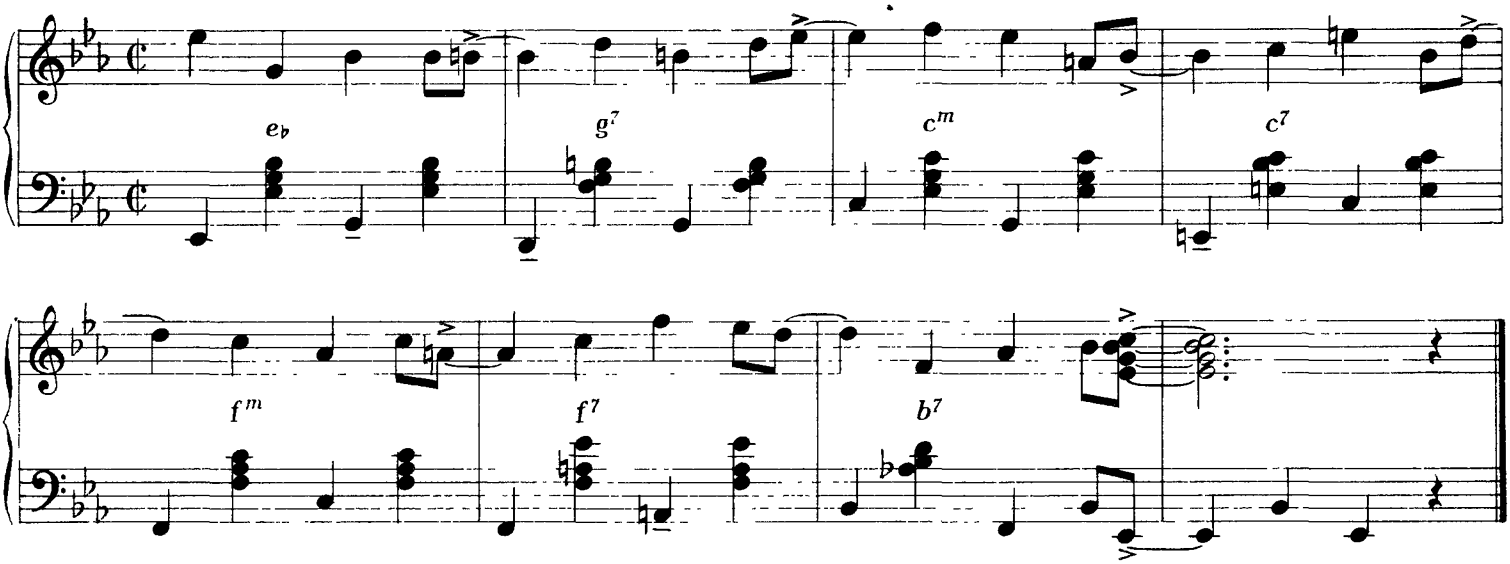
Zwróćmy uwagę, że łuk przetrzymujący przedłuża wartość akordów poprzez kreskę taktową, jednocześnie jednak synkopa ta (ostatnia ósemka w takcie) swą strukturą harmoniczną należy już do następnego taktu

2. Ćwiczenia melodyczne

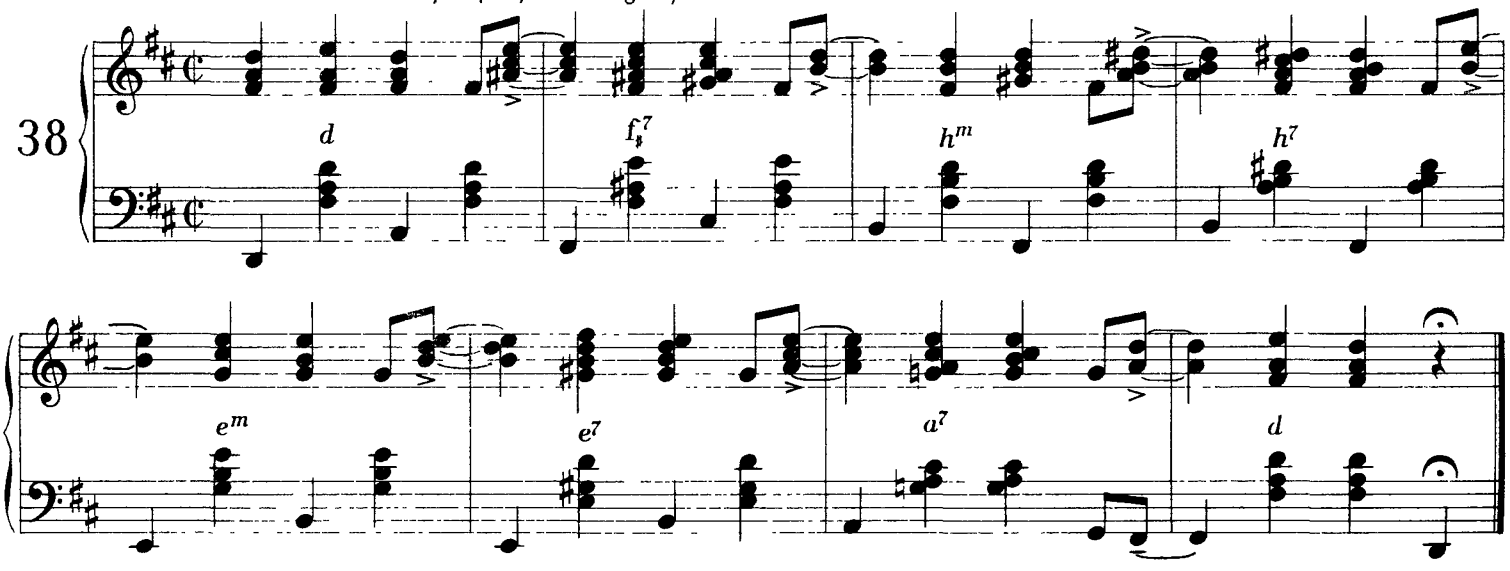
a) rytm podstawowy



b) warianty rytmiczne, np rytm swingowy·

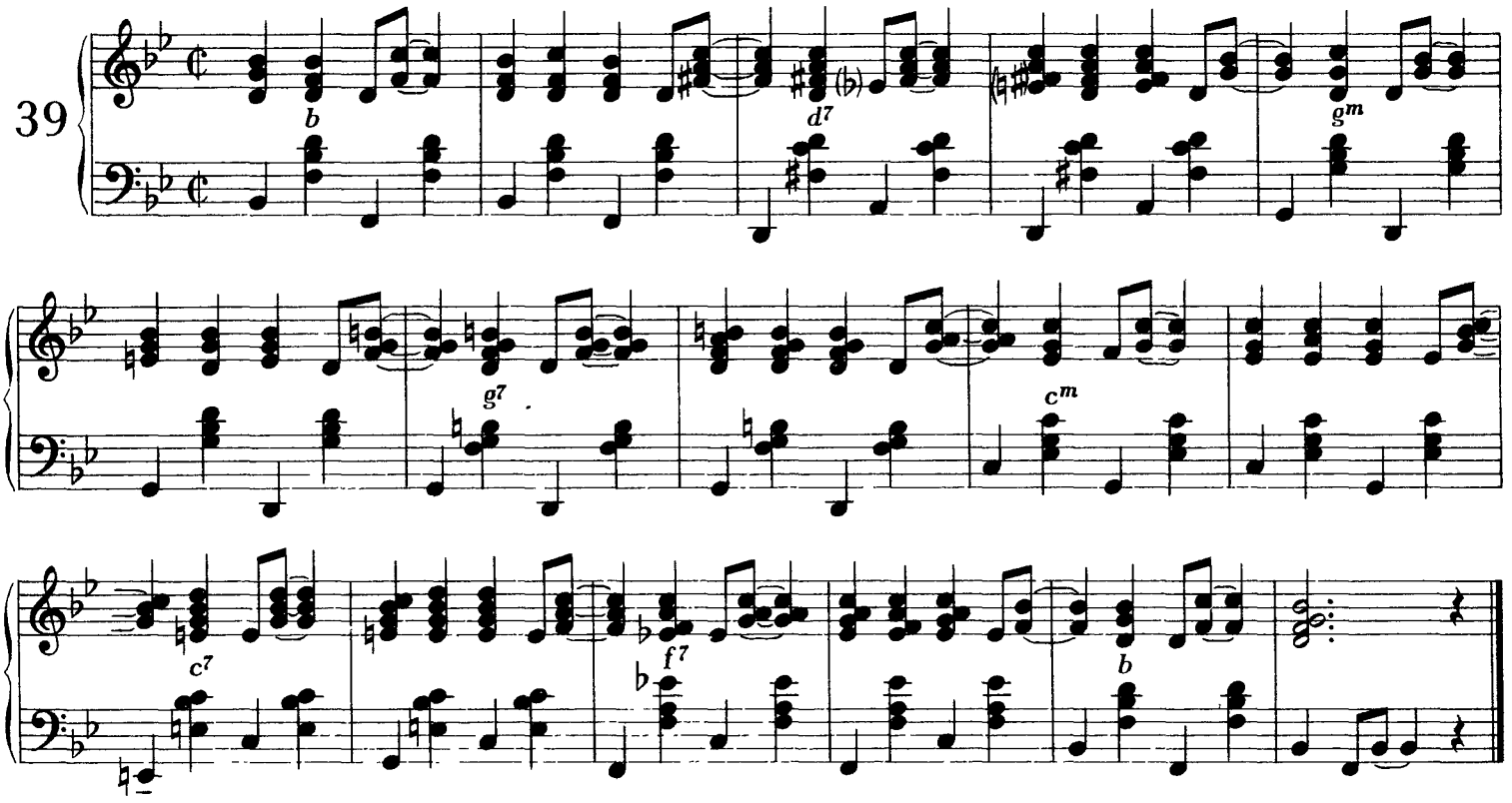


3 Ćwiczenie w formie mieszanej, np rytm swingowy:

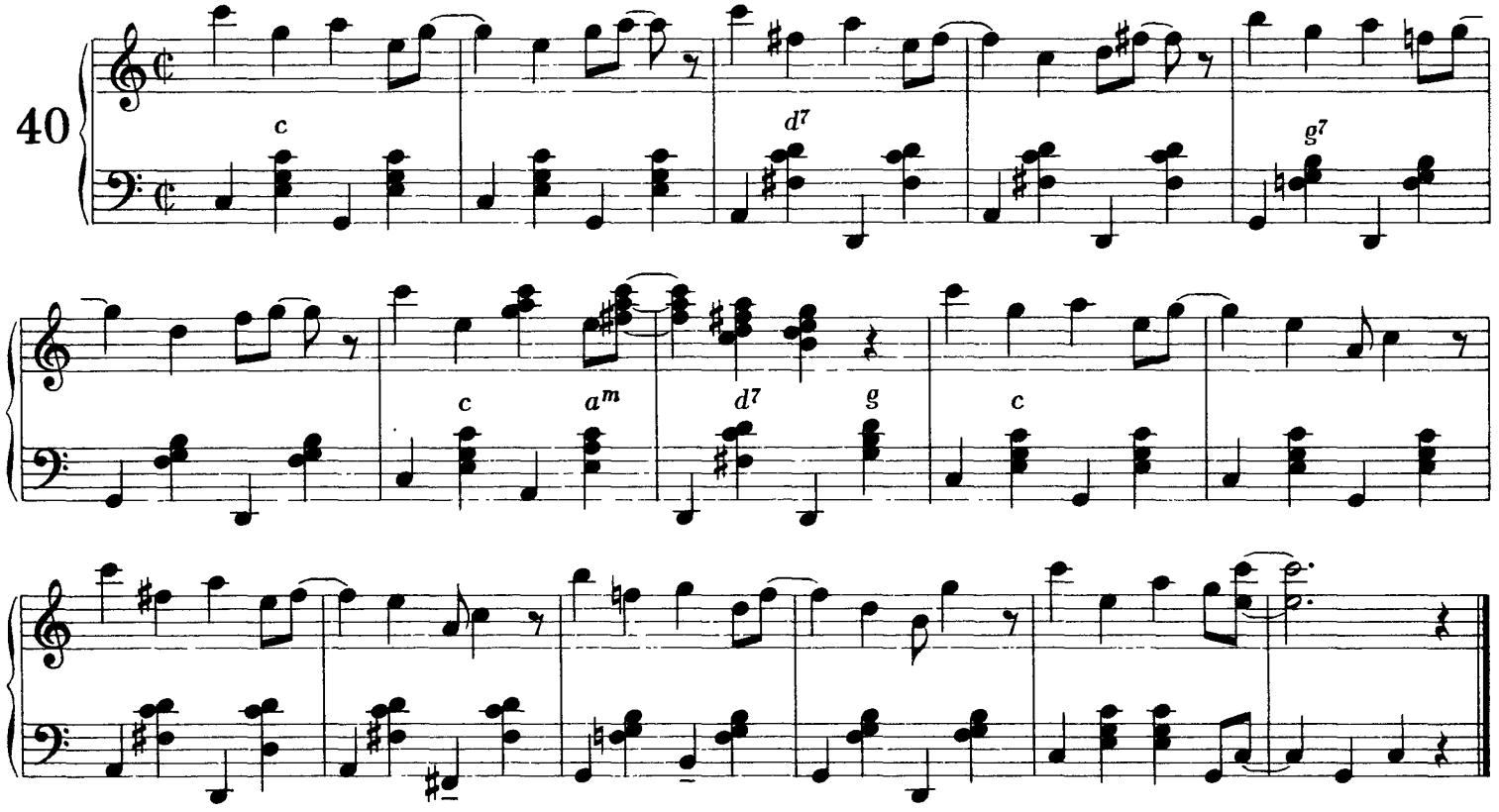


Ćwiczenia w rytmie 3 i 4

1. Ćwiczenia akordowe

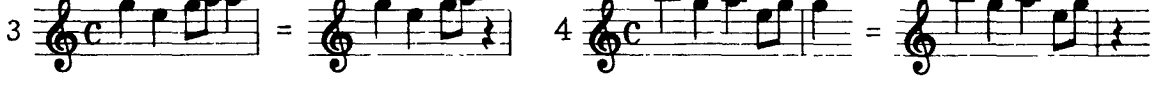


2. Ćwiczenia melodyczne



Zwróćmy w powyzszym ćwiczeniu uwagę na notację i sposób zastosowania pauzy w taktach 2, 4, 6, 8 oraz w taktach 10, 12, 14, 16

Schematy rytmiczne **3** i **4** możemy oczywiście wykonywać równiez z zastosowaniem pauzy zamiast nuty przetrzymanej przez łuk łączący, a więc:



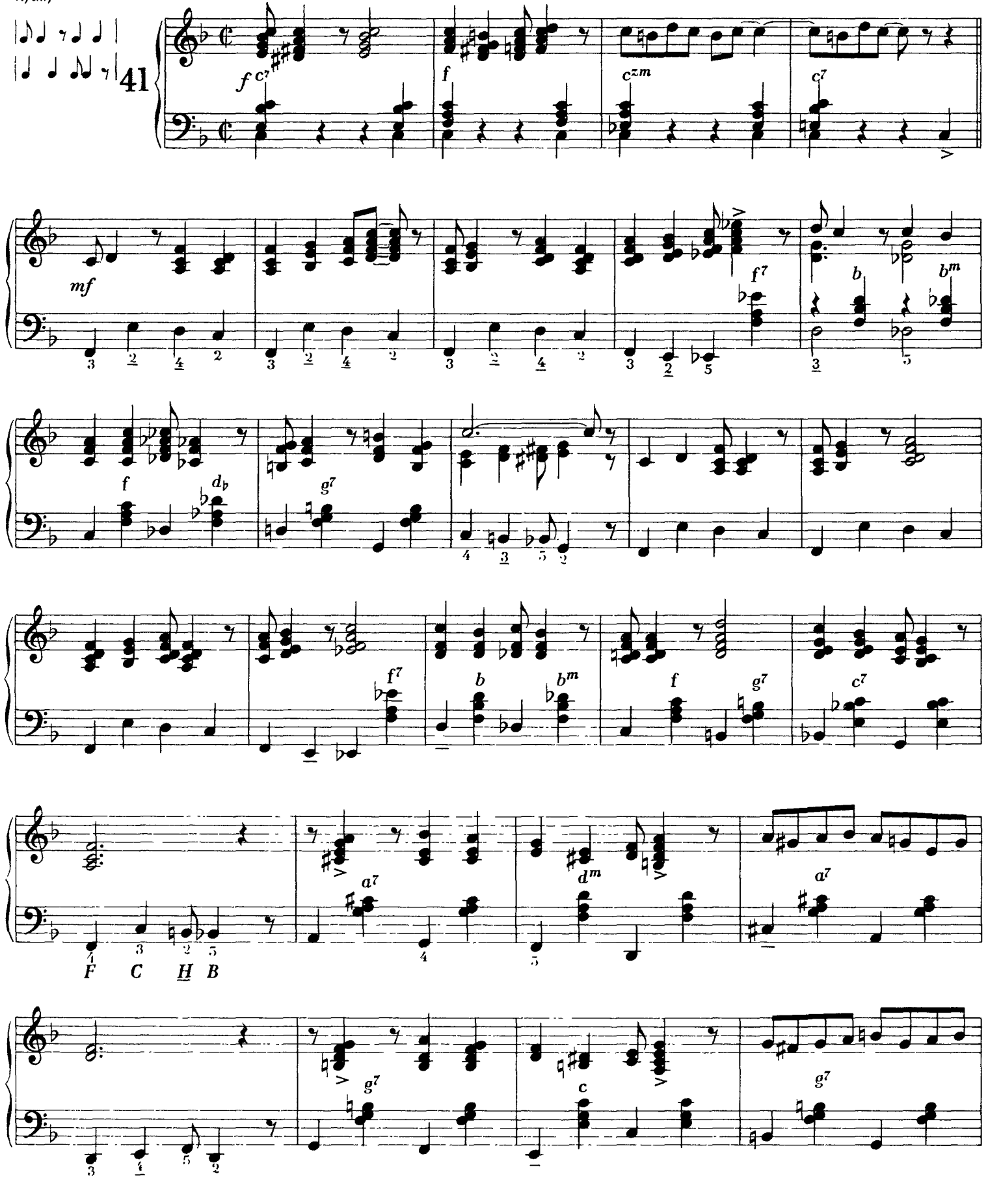
POWIEDZ MI, CO ZROBIĆ CHCESZ

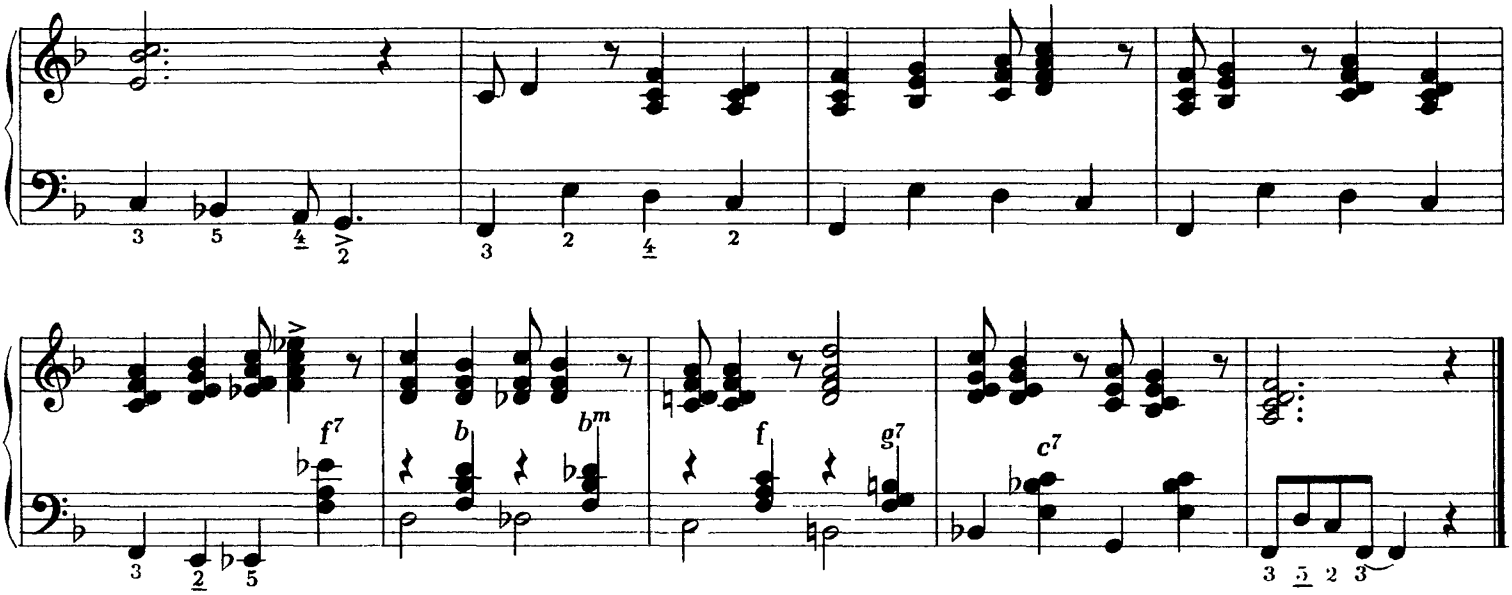
swing

Rytmy·

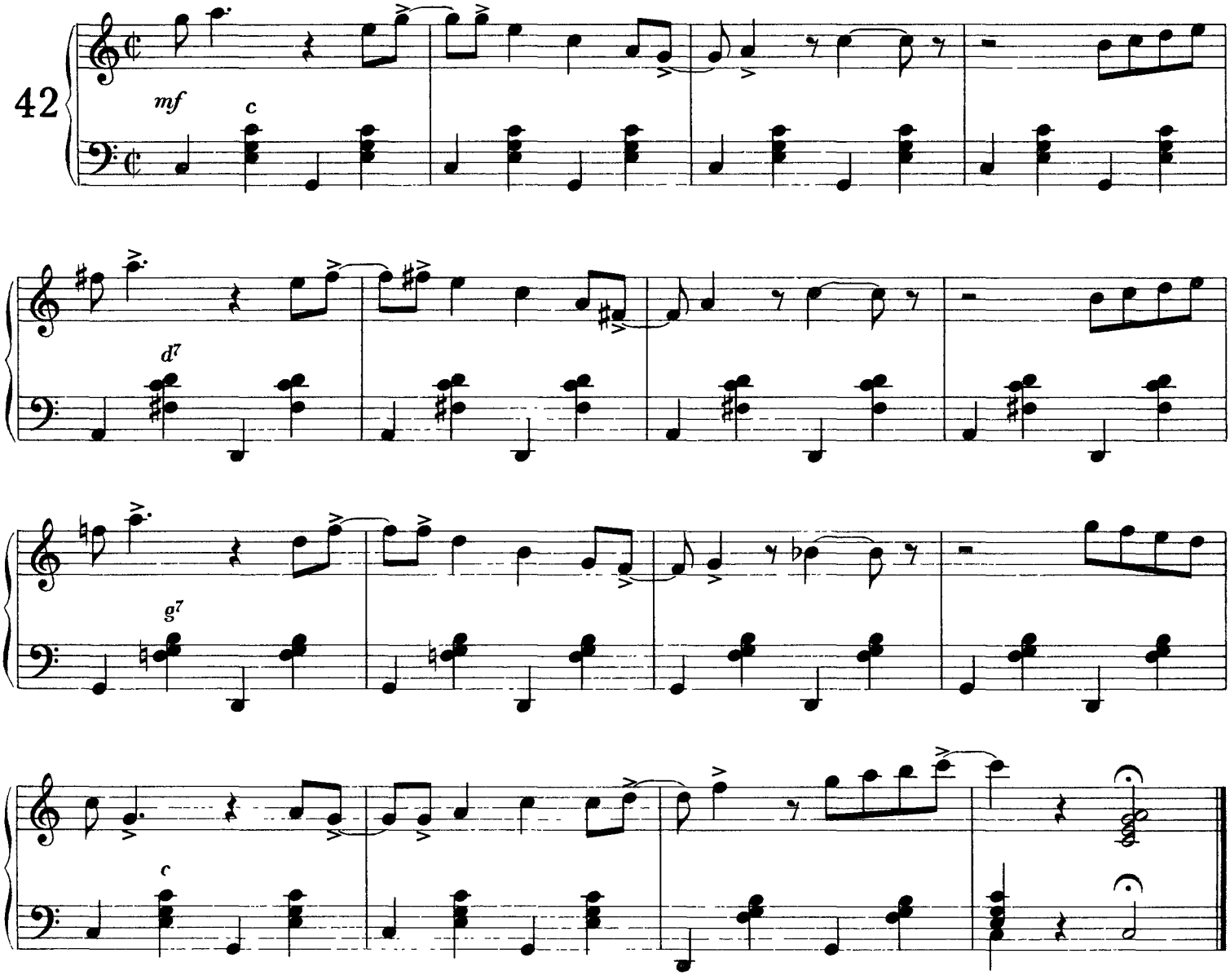
Medium tempo

J. ORZECHOWSKI

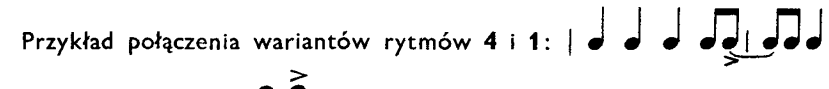


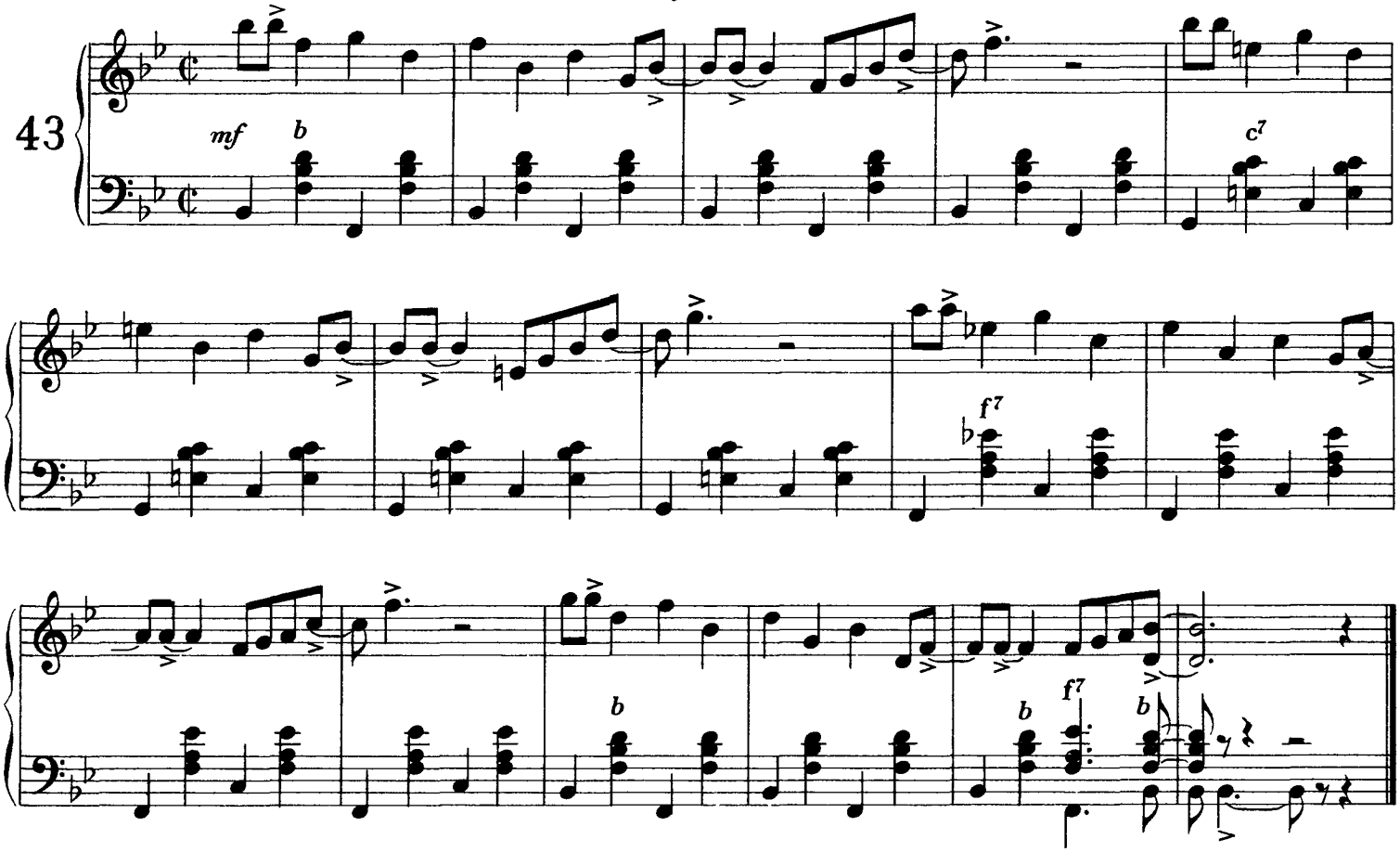


Przykład połączenia wariantów rytmów **1** i **4**:

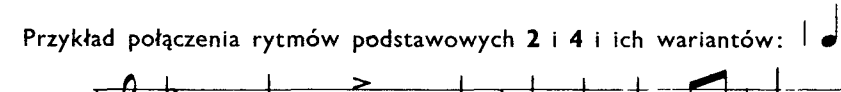


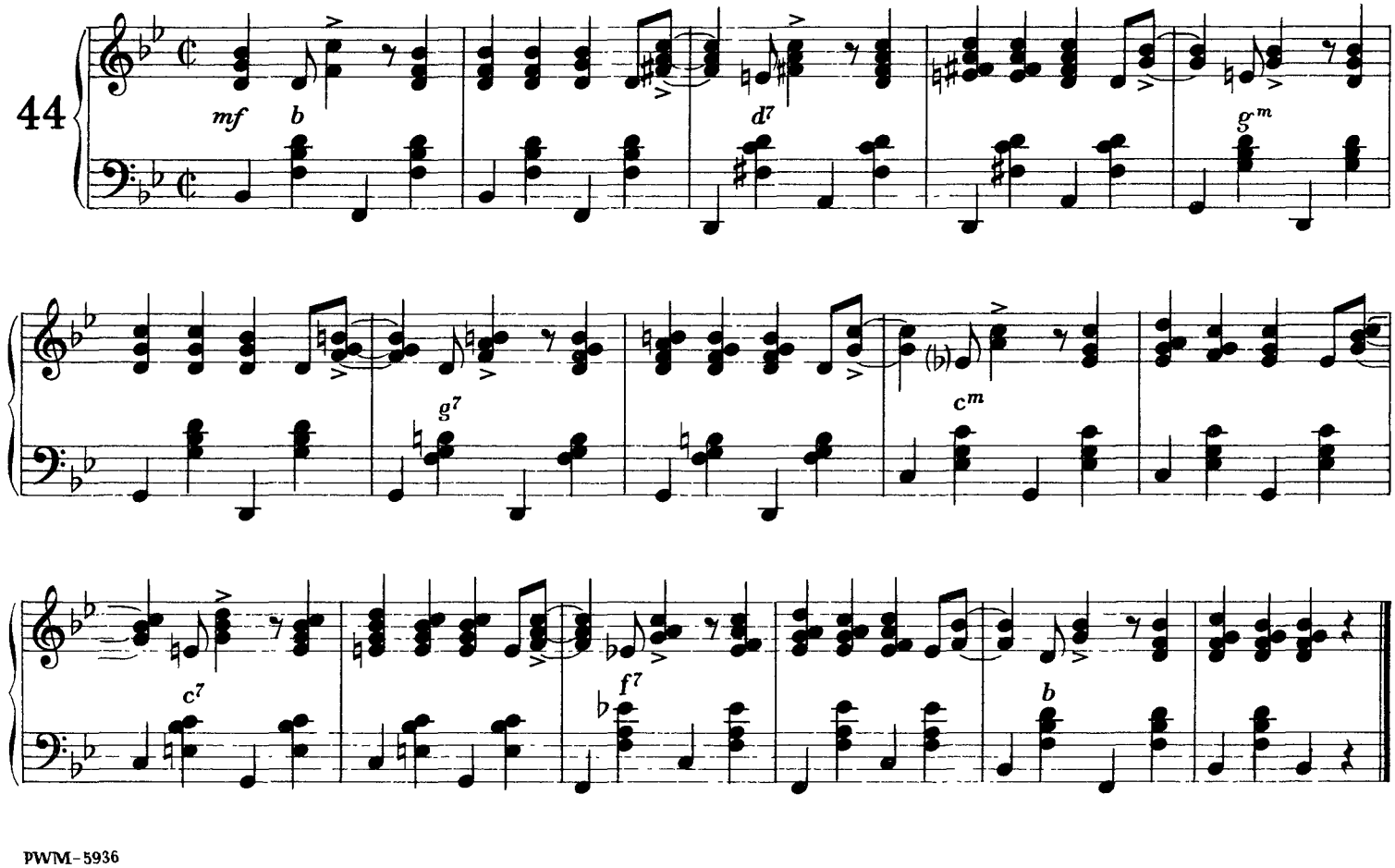
Przykład połączenia wariantów rytmów **4** i **1**:



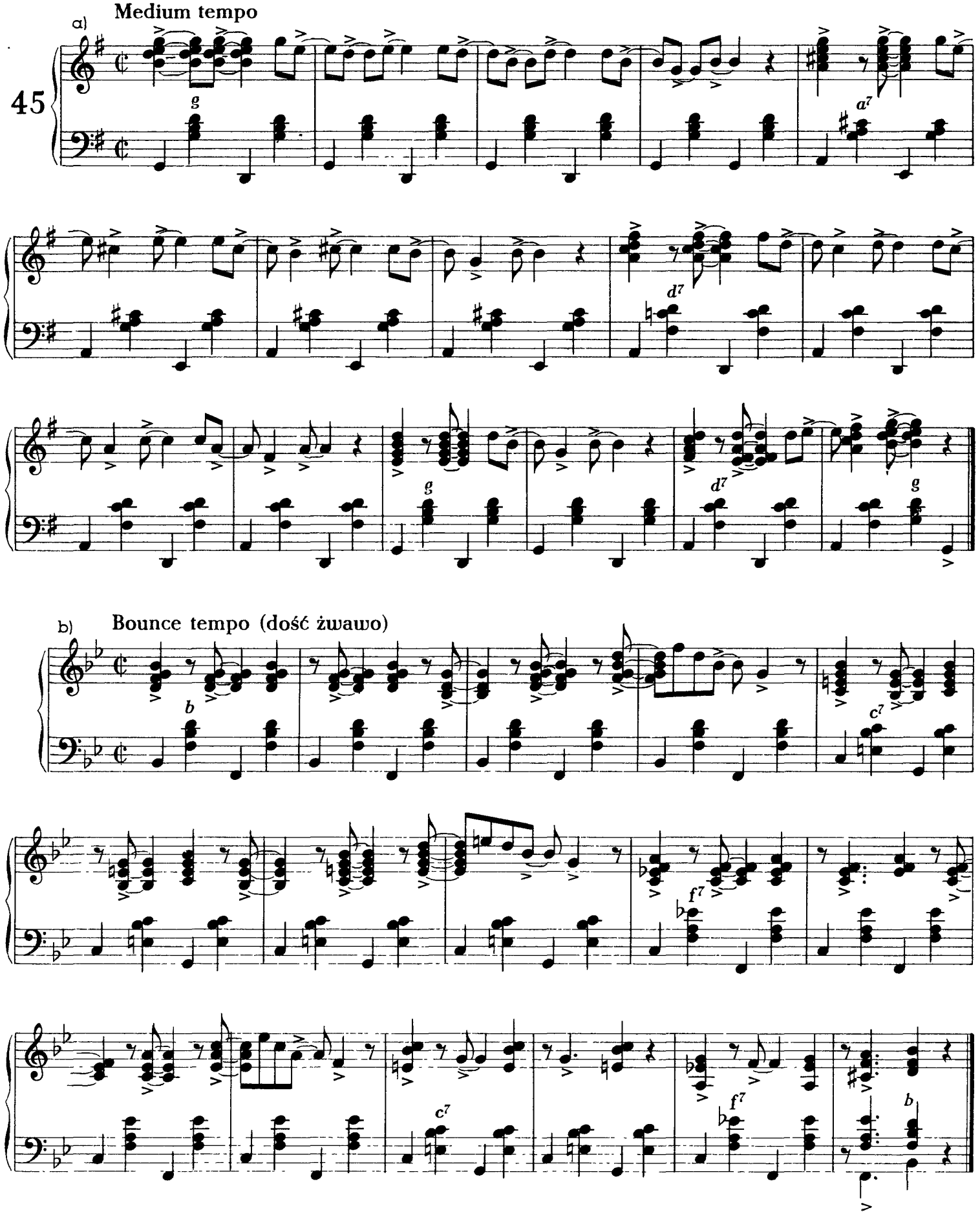


Przykład połączenia rytmów podstawowych **2** i **4** i ich wariantów:





Połączenie różnych rytmów i ich wariantów. Zwróćmy uwagę na zapis nutowy w taktach 1 i 5 przykładu *a* i w taktach 2, 6 oraz 10 i 14 przykładu *b*.

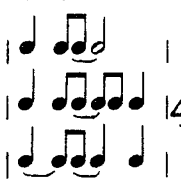


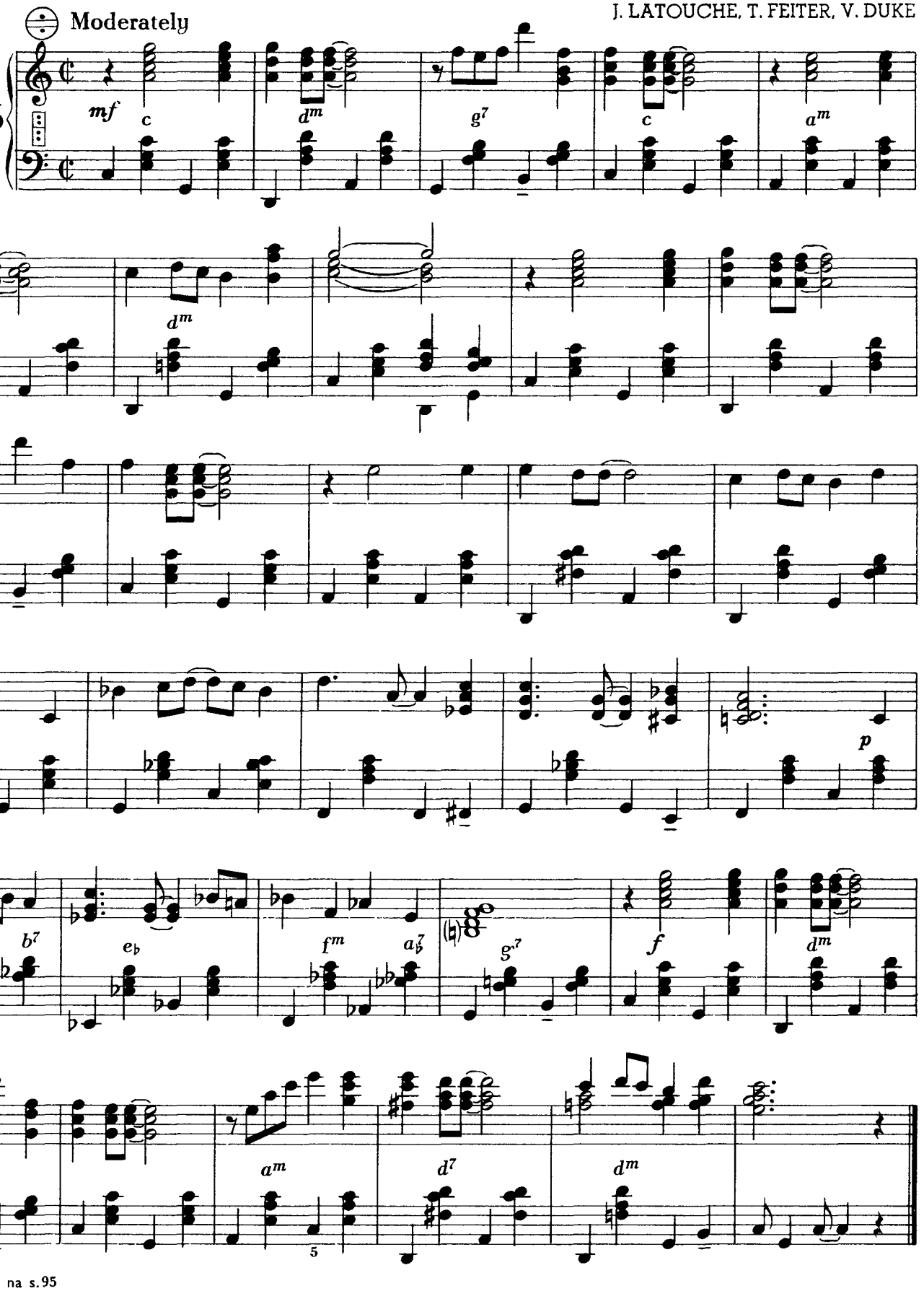
TAKING A CHANCE ON LOVE

fokstrot

J. LATOUCHE, T. FEITER, V. DUKE

Rytmy





Przykład improwizacji na s. 95

Copyright 1959 Miller Music Corp

Trójdźwięki z dodaną seksta. Rytm 5 i jego warianty

Gdy do trójdźwięku durowego lub molowego dodamy wielką sekstę, otrzymamy nowy akord, często stosowany w grze jazzowej. Akord ten oznaczamy cyfrą 6 przy literze oznaczającej trójdźwięk. Trójdźwięki d u r o w e z dodaną sekstą wielką występują w naturalnej postaci na stopniu I, IV i V w tonacji durowej, trójdźwięki molowe z wielką sekstą — na stopniu II w tonacji durowej i IV w tonacji molowej. Na stopniu III, VI w tonacji durowej i I w tonacji molowej występują trójdźwięki m o l o w e z sekstą małą, które też bywają stosowane, lecz o wiele rzadziej; np. *a-c-e-f* w C-dur na VI stopniu i w a-moll na I.

Celem uzyskania na tastaturze basowej akordu durowego z dodaną sekstą wielką łączymy trójdźwięk durowy z położonym od niego o tercję małą niżej trójdźwiękiem molowym, np.:

$c^6 = c + a^m$

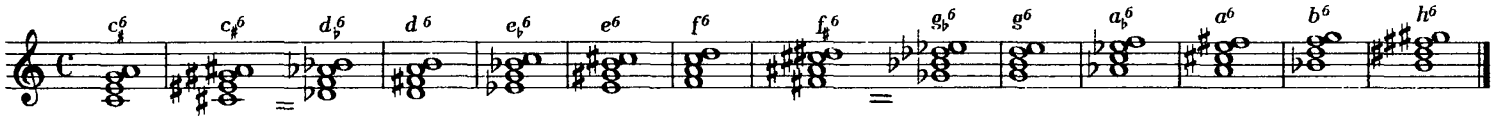
c-e-g-a = *c-e-g* + *a-c-e*

Trójdźwięk molowy z dodaną sekstą wielką uzyskujemy przez połączenie trójdźwięku molowego z septymowym zmniejszonym (który na akordeonie nie posiada kwinty), np.:

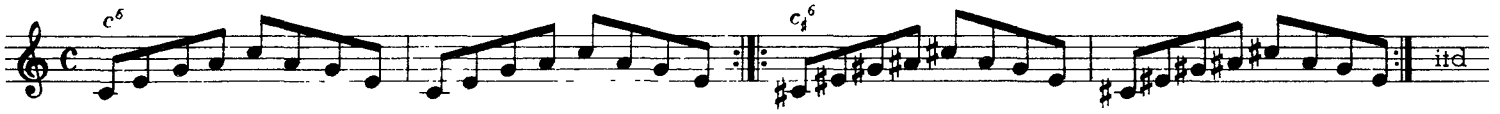
$c^{m6} = c^m + c^{zm}$

c-es-g-a = *c-es-g* + *c-es-a*

Trójdźwięki durowe z dodaną sekstą w porządku chromatycznym:

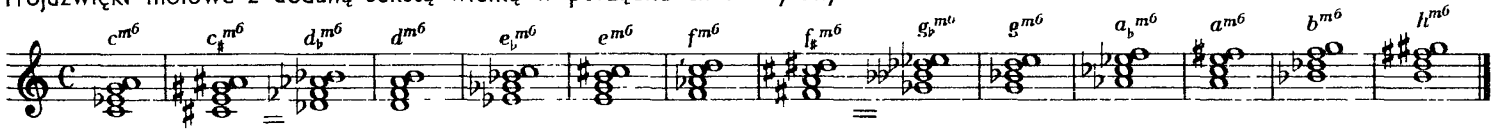


Ćwiczenia akordu rozłożonego, np.:

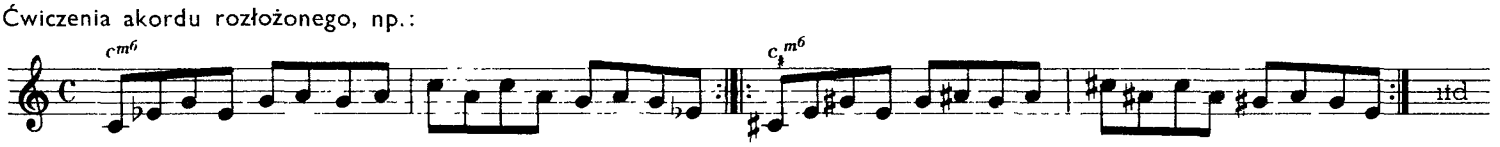


Następnie stosujemy w cwiczeniach różne warianty rytmiczne.

Trójdźwięki molowe z dodaną sekstą wielką w porządku chromatycznym:



Ćwiczenia akordu rozłożonego, np.:

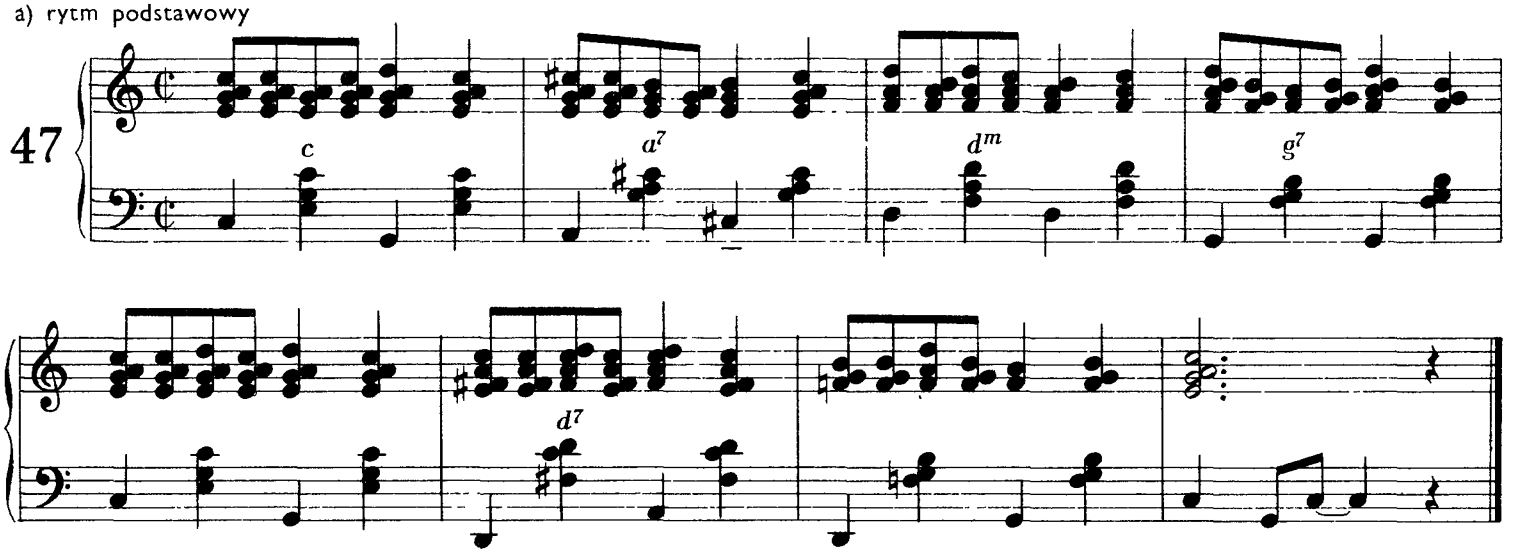


Ćwiczenia uzupełniamy różnymi wariantami rytmicznymi.

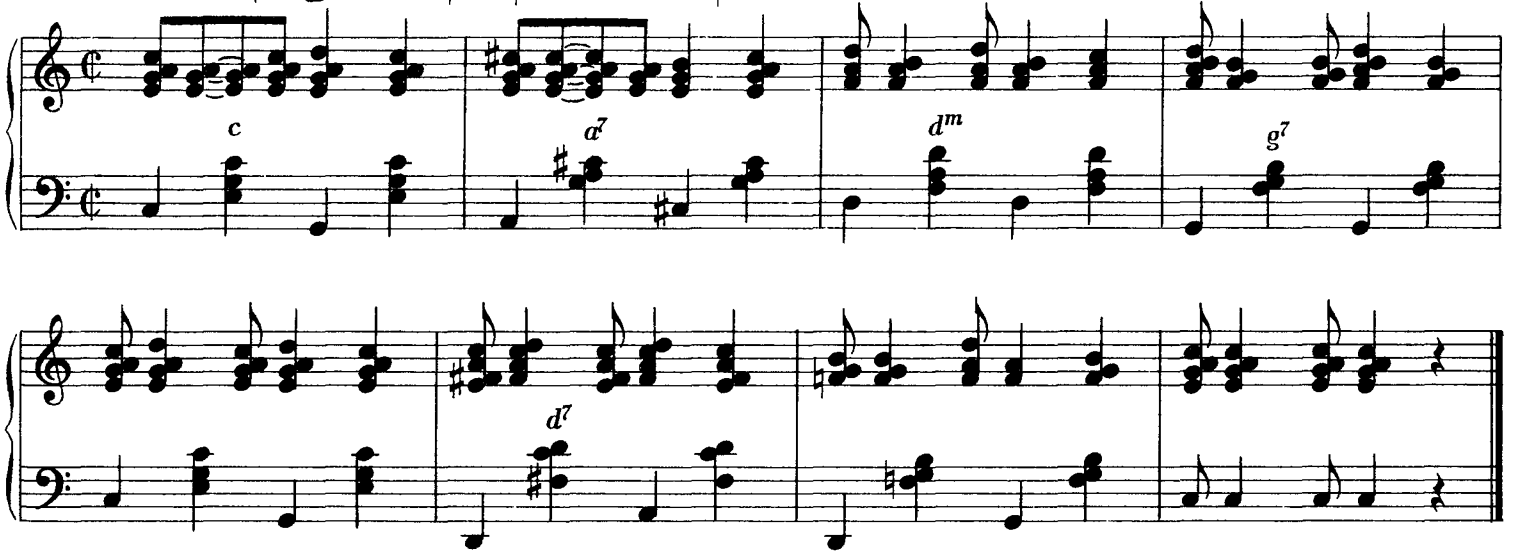
Ćwiczenia rytmu 5:

1. Ćwiczenia a k o r d o w e

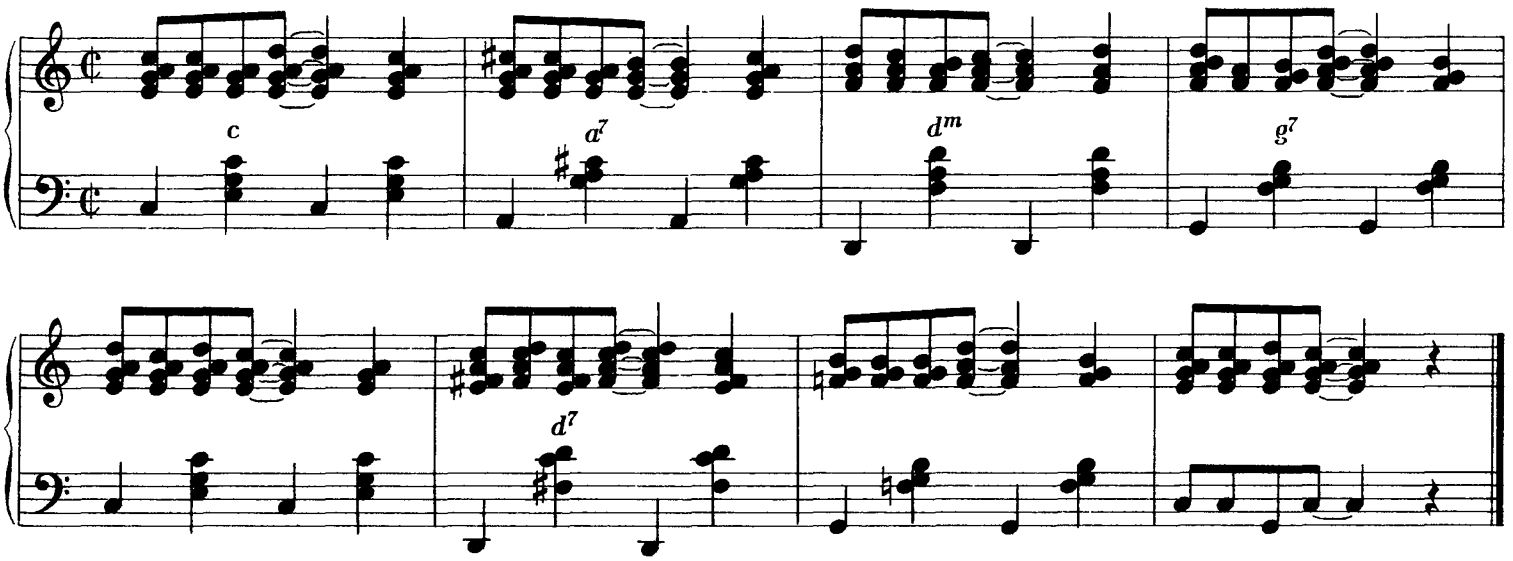
a) rytm podstawowy



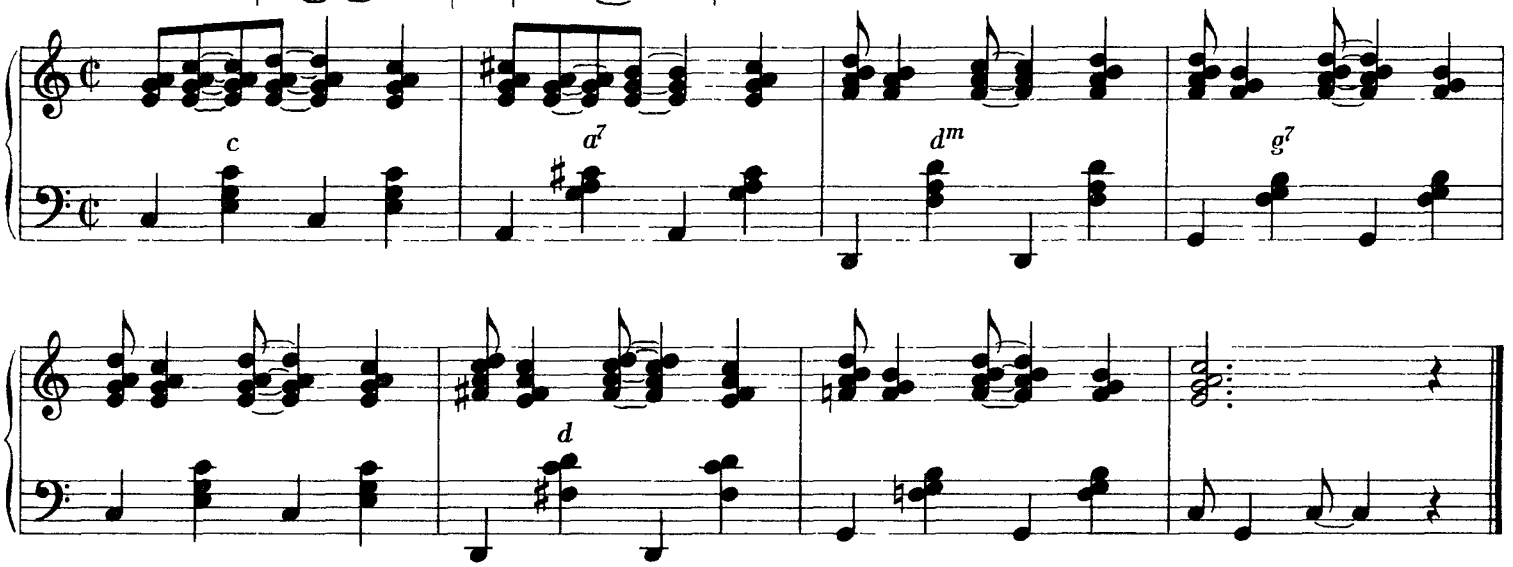
b) rytm swingowy: | ♩♩♩♩ ♩ | = | ♪♩ ♪♩ ♩ |



c) rytm swingowy: | ♩♩♩♩ ♩ |



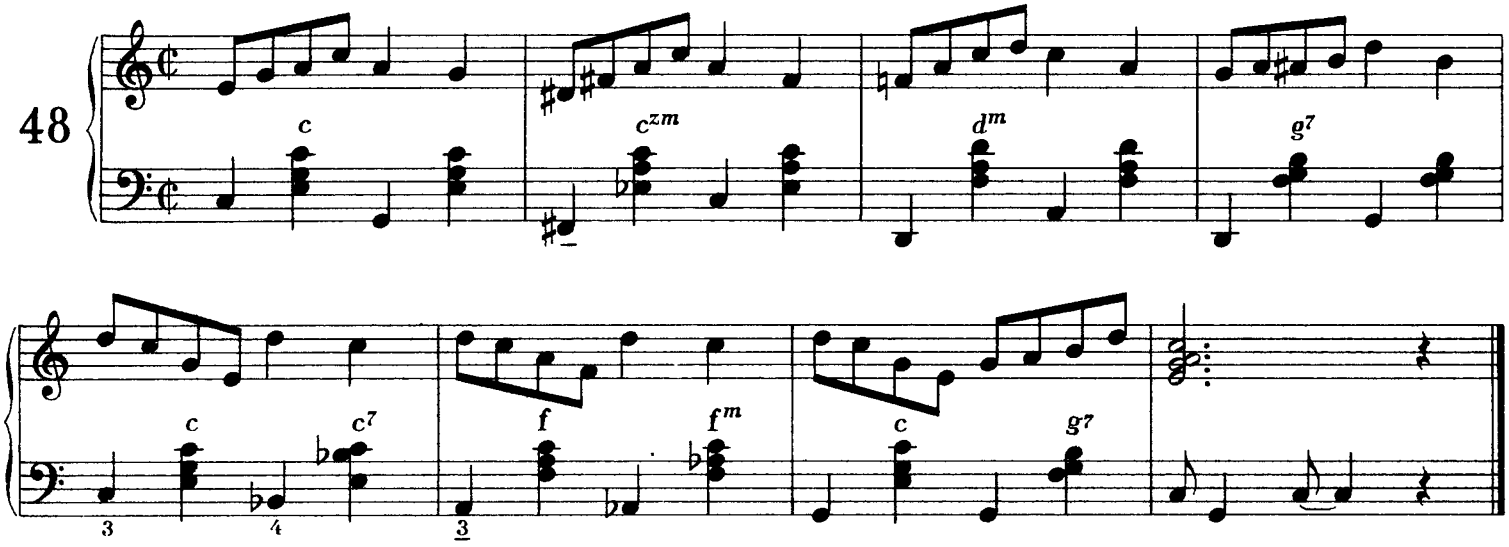
d) rytm swingowy: | ♩♩♩♩ ♩ | = | ♪♩ ♪♩ ♩ |



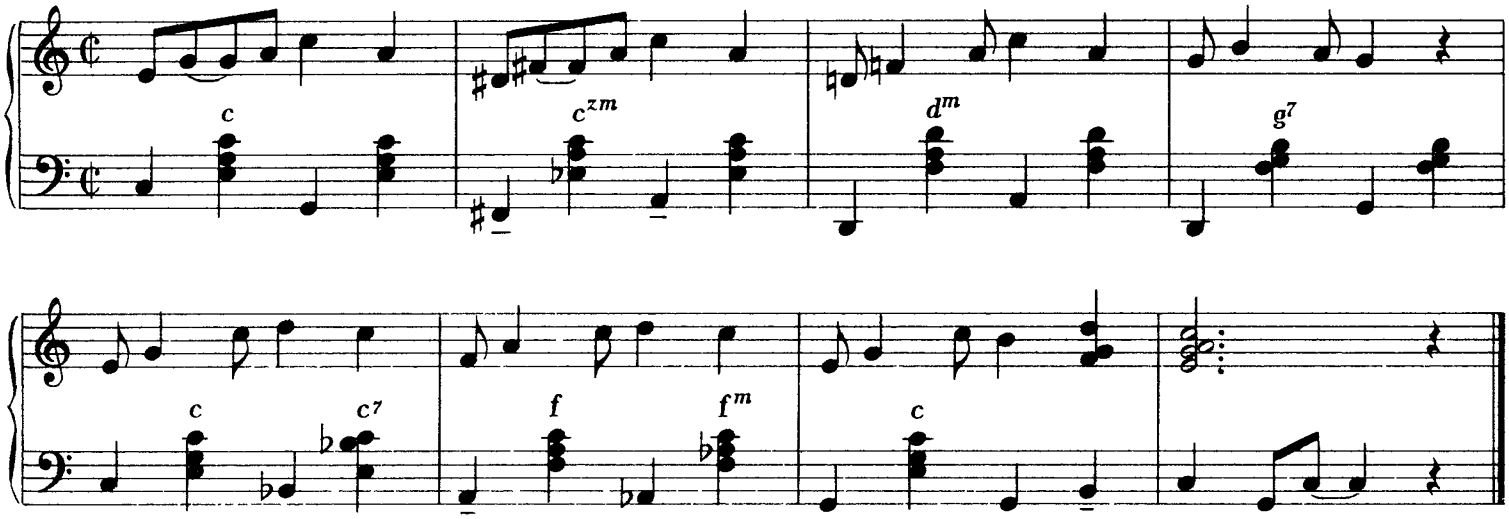
2. Ćwiczenia melodyczne

a) rytm podstawowy

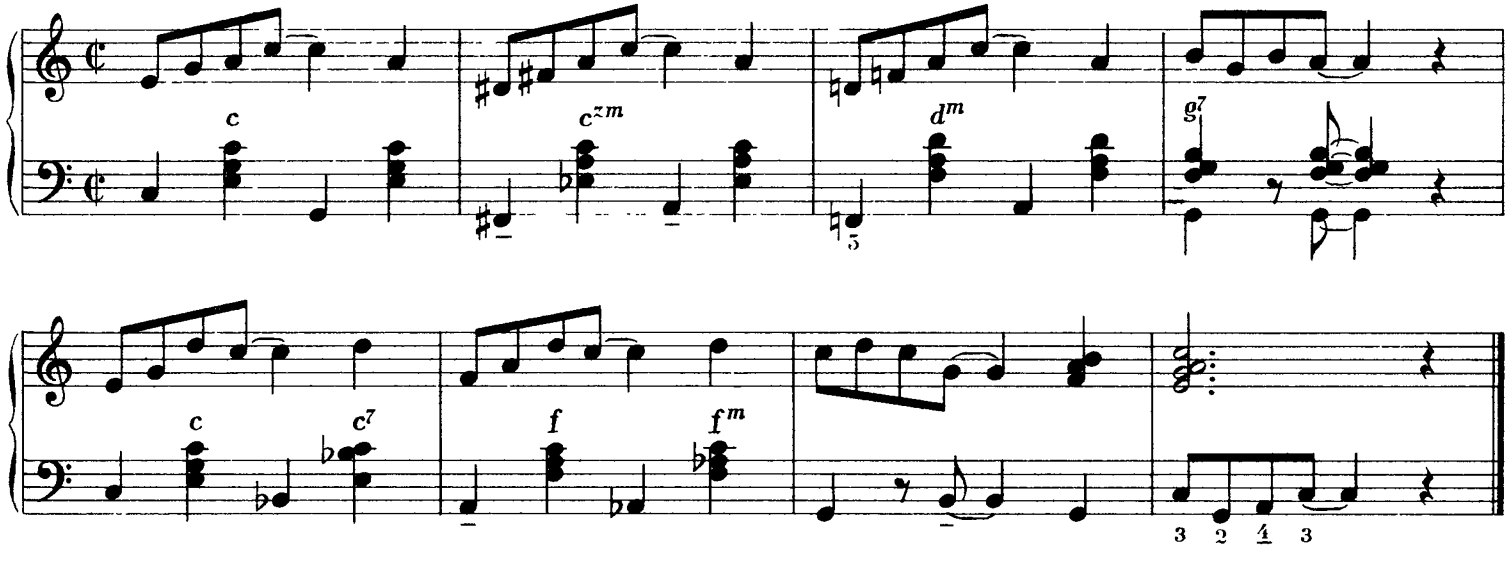
48



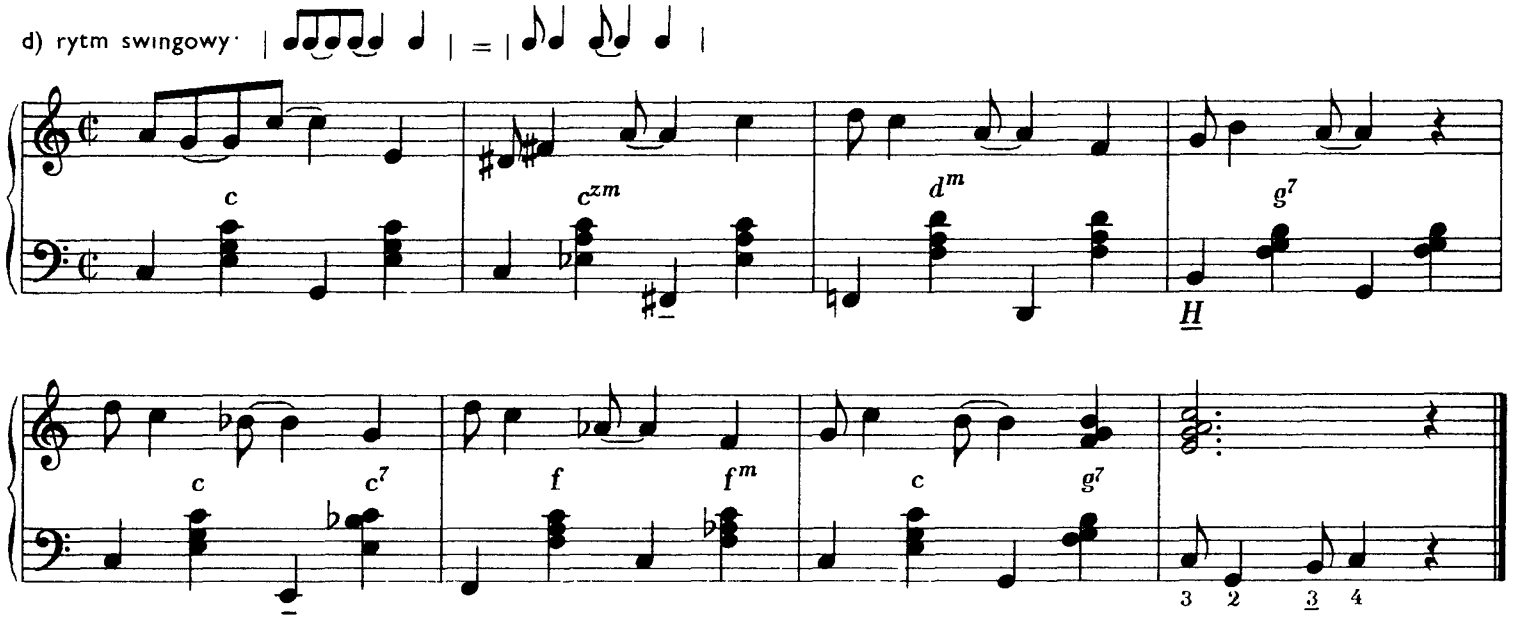
b) rytm swingowy:



c) rytm swingowy:

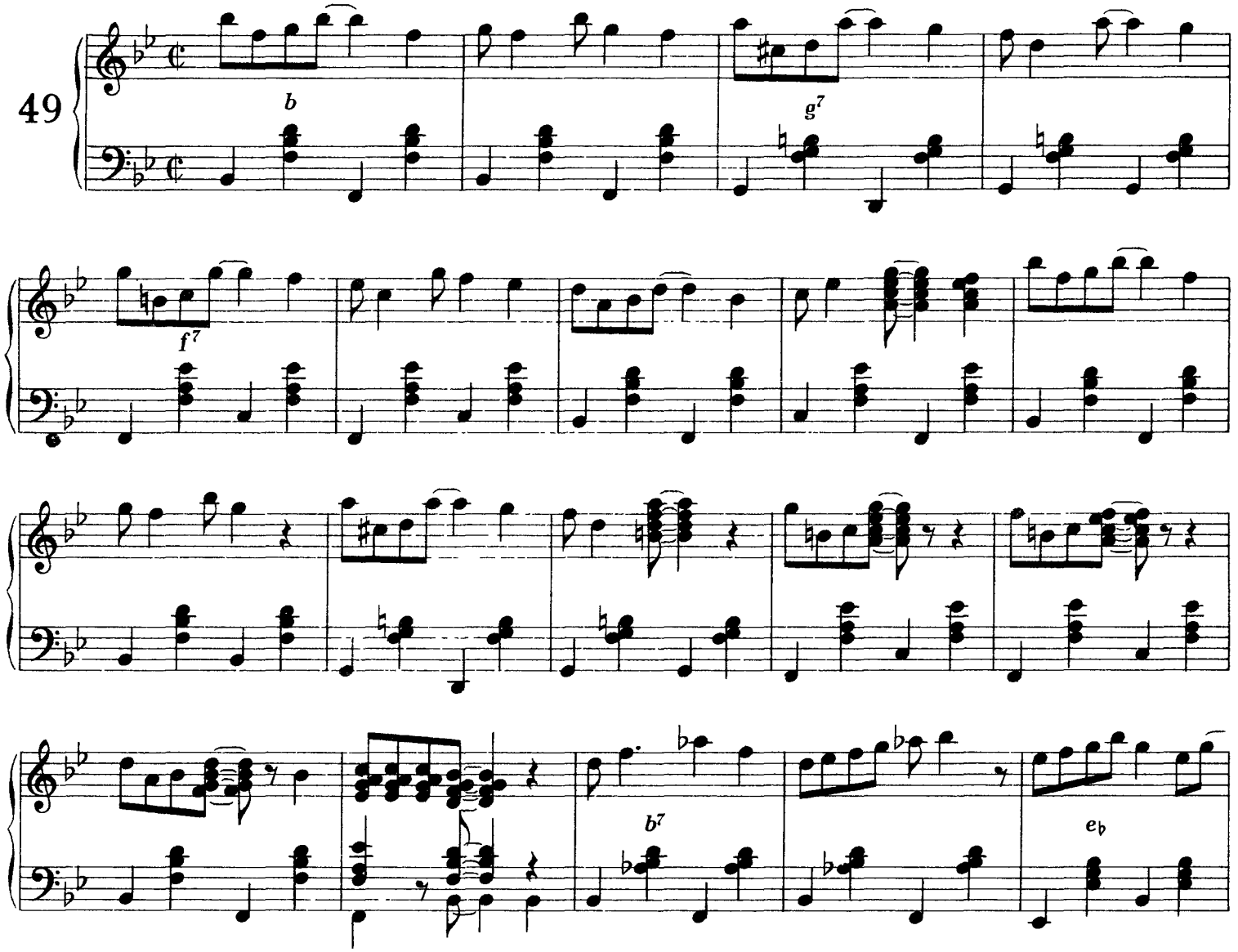


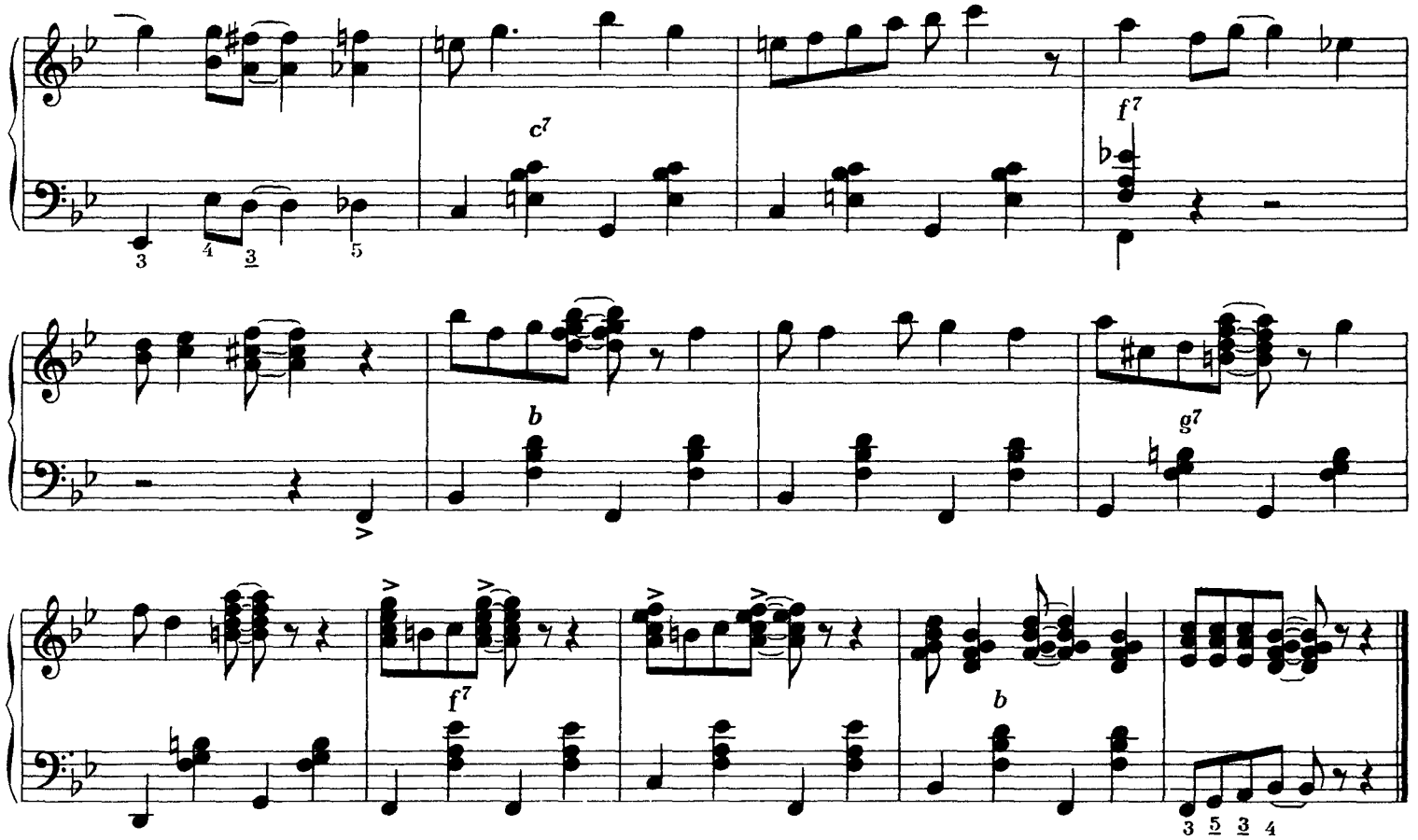
d) rytm swingowy



W oparciu o poznane rytmy wykonujemy poniższy swing-fokstrot. W wypadku trudności rytmicznych należy odpowiednie miejsca starannie przećwiczyć.

SWING — FOKSTROT



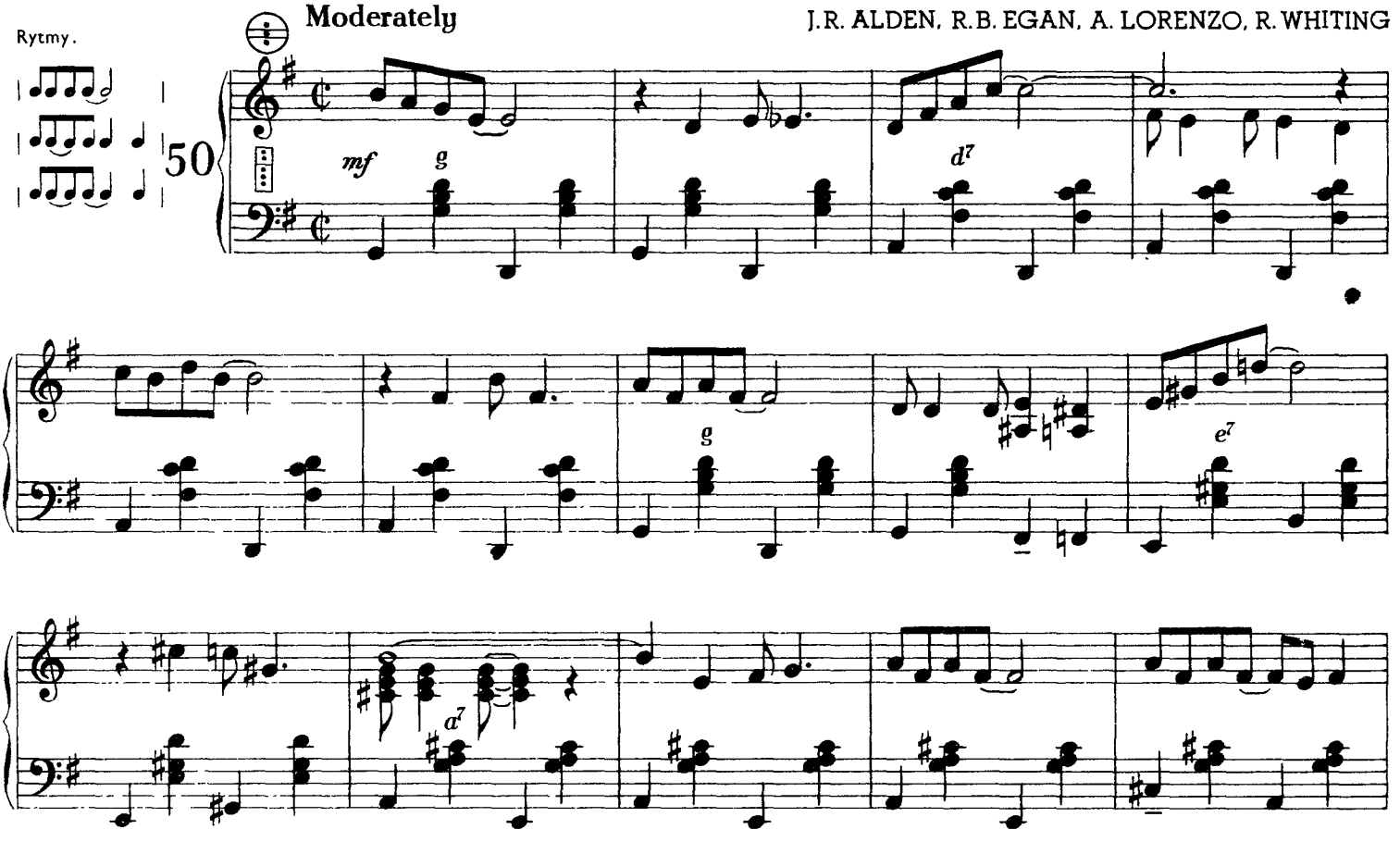


SLEEPY TIME GAL

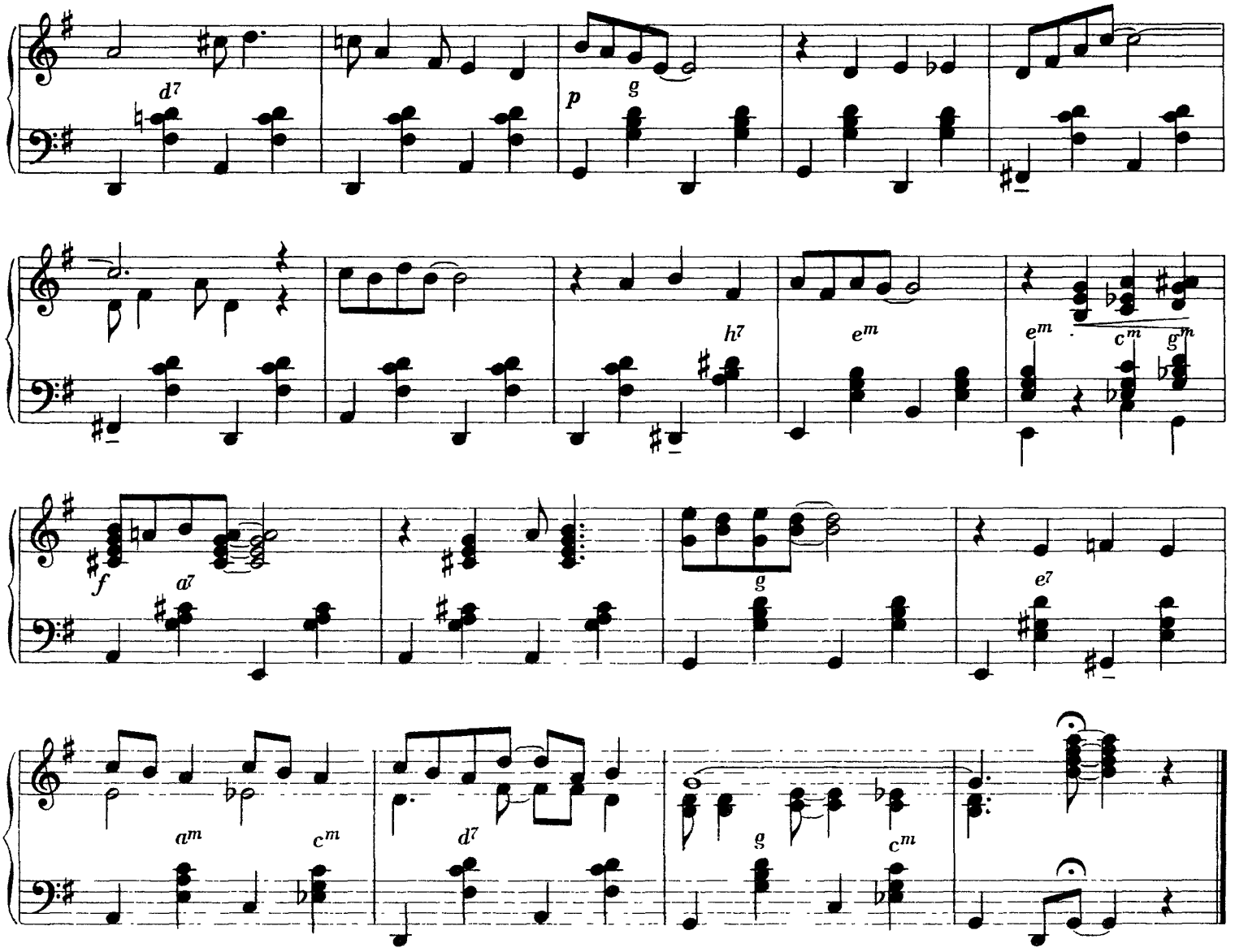
fokstrot

J.R. ALDEN, R.B. EGAN, A. LORENZO, R. WHITING

Rytmy.



Copyright 1959 Lee Feist Inc N Y



Przykład improwizacji na s.96

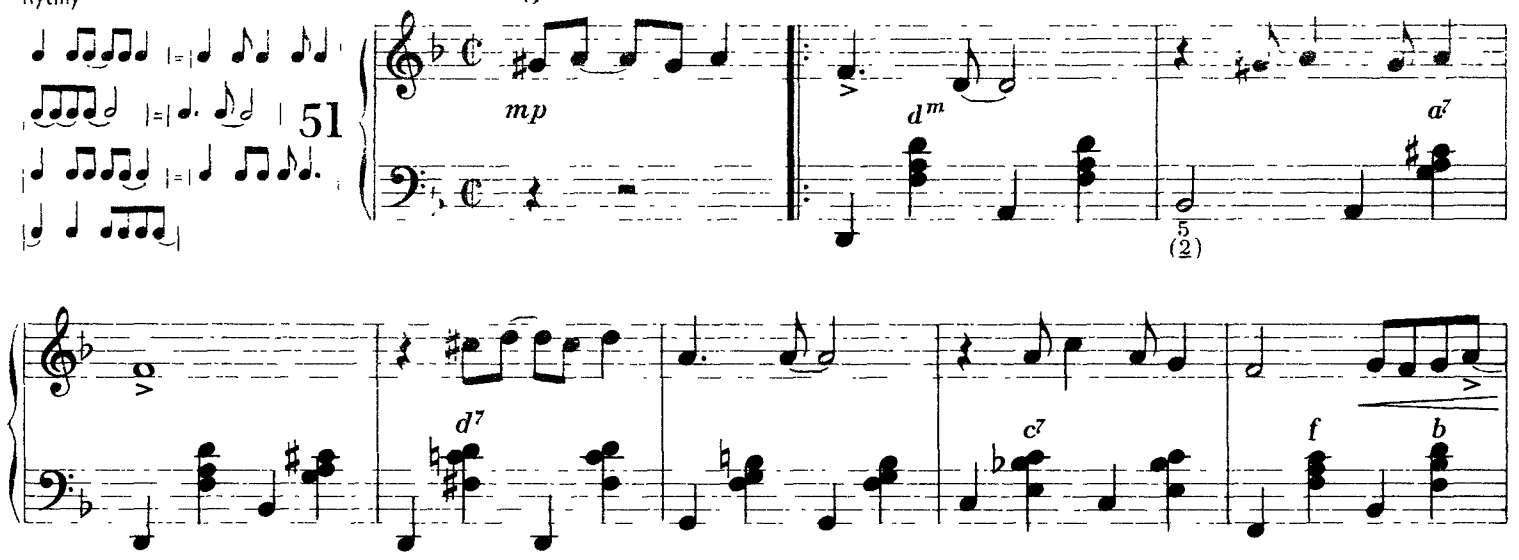
I'VE FOUND A NEW BABY

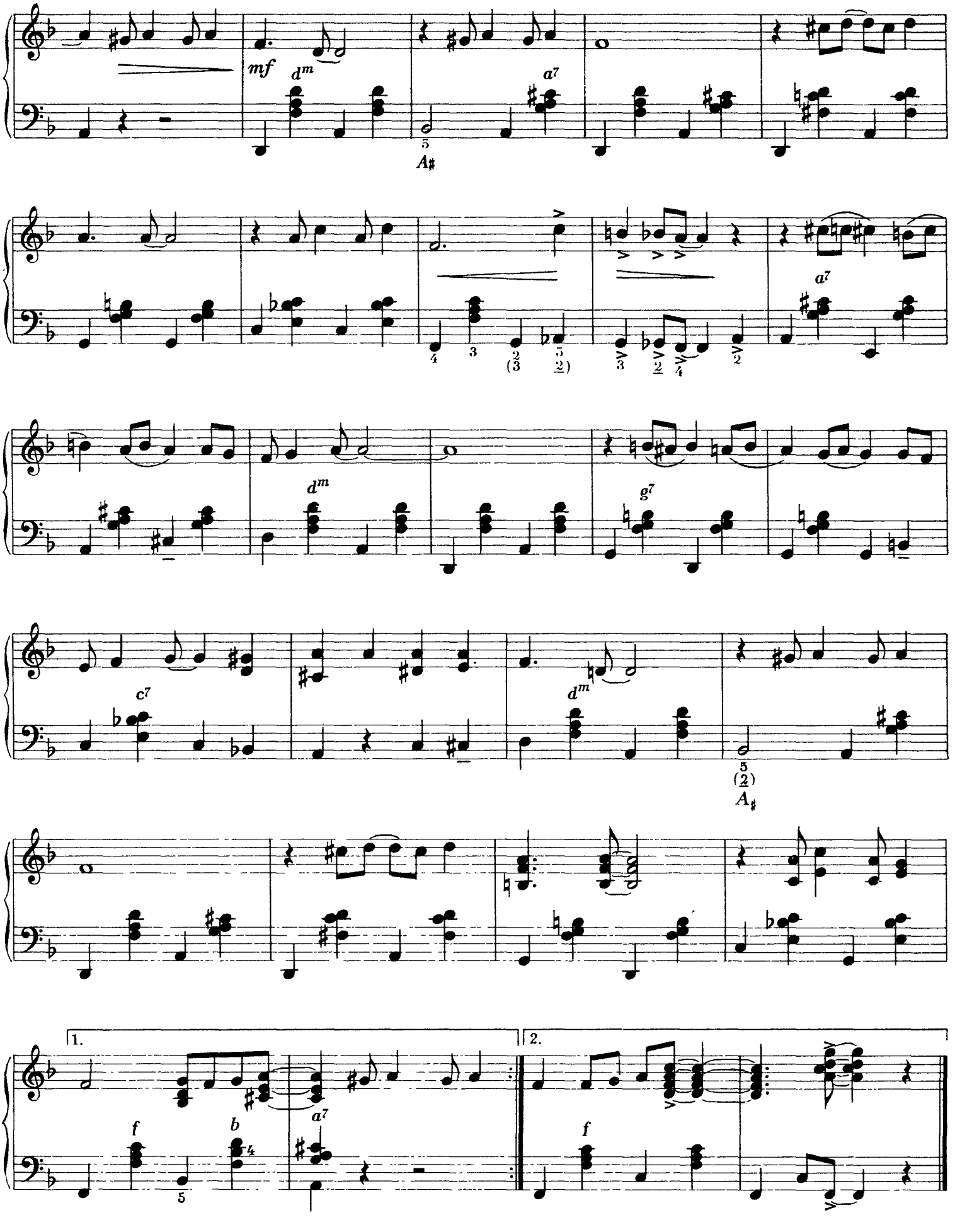
fokstrot

Rytmy

Swing - moderato

J. PALMER, S. WILLIAMS




mf
d^m
a^7
A♯
g^7
c^7
1.
2.
f
b
PWM - 5936

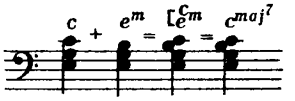
Czterodźwięki septymowe. Rytmy **6, 7, 8, 9, 10** i ich warianty

Septyma wielka dodana do trójdźwięku wielkiego tworzy tzw. akord s e p t y m o w y w i e l k i, występujący na stopniu I i IV w tonacji durowej i na VI w tonacji molowej, np. w tonacji C-dur na I stopniu: *c-e-g-h*. Akord ten oznaczamy przez dopisanie do litery oznaczającej trójdźwięk skrótu „maj⁷" („maj" jest skrótem wyrazu „major", czyli durowy).

Akord ten na tastaturze basowej uzyskuje się przez równoczesne naciśnięcie trójdźwięku durowego i trójdźwięku molowego położonego o tercję wielką wyżej, np.:

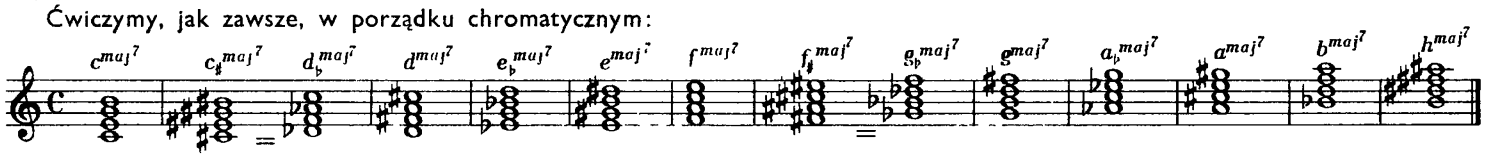
$c^{maj\,7}$ = c + e^{m}

c-e-g-h = c-e-g + e-g-*h*



Akord septymowy wielki stosowany jest stosunkowo rzadko z powodu bardzo ostrego brzmienia, powodowanego przez septymę wielką.

Ćwiczymy, jak zawsze, w porządku chromatycznym:

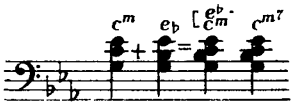


Przez dodanie septymy małej do trójdźwięku molowego uzyskujemy akord s e p t y m o w y m a ł y, występujący w postaci naturalnej na stopniu II, III i VI w tonacji durowej i IV w tonacji molowej. Np. akord *d-f-a-c* (w C-dur na II stopniu, w a-moll na IV) oznaczamy cyfrą 7, dopisaną do symbolu trójdźwięku molowego.

Akord ten uzyskujemy na tastaturze basowej przez współbrzmienie trójdźwięku molowego i trójdźwięku durowego położonego o tercję małą wyżej, np.:

c^{m7} = c^{m} + $e_{\flat}$

c-es-g-b = c-es-g + es-g-*b*

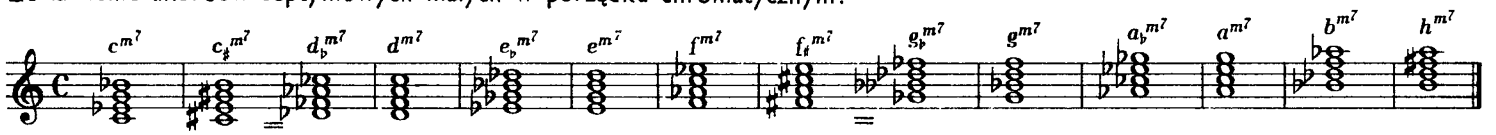


Akord septymowy mały jest równobrzmiący z trójdźwiękiem durowym z dodaną sekstą, zbudowanym o tercję małą wyzej (zob s 54), np.:

c^{m7} = $e_{\flat}$ ⁶

c-es-g-b = es-g-b-c

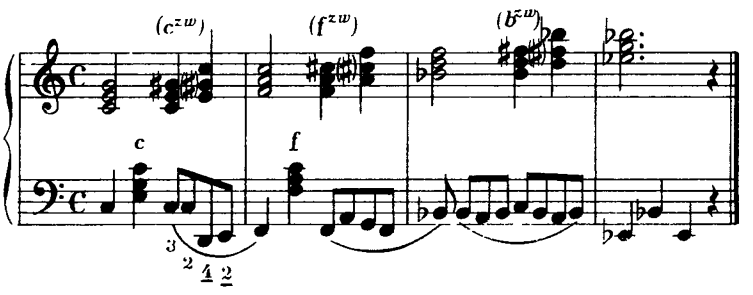
Zestawienie akordów septymowych małych w porządku chromatycznym:



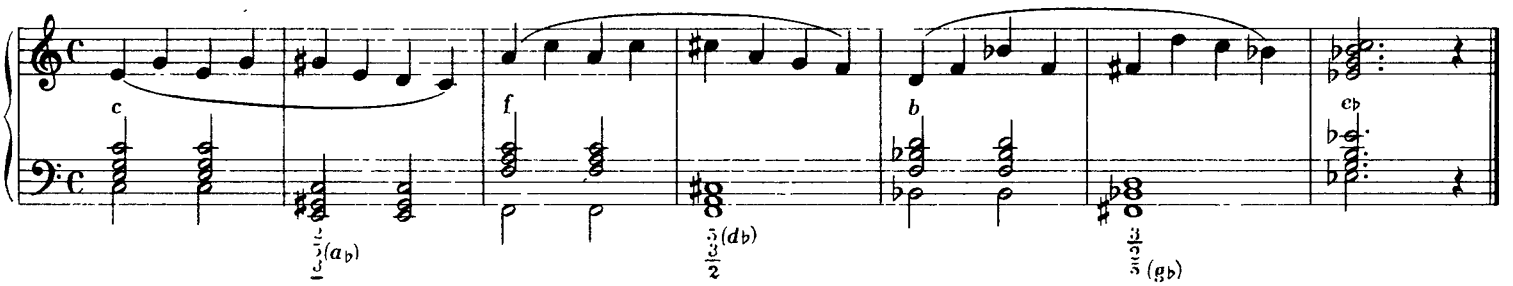
Rzadko stosowany jest akord złożony z trójdźwięku molowego i septymy wielkiej. Występuje na I stopniu w harmonicznej skali molowej, np. w a-moll: *a-c-e-gis*.

Częściej spotyka się tzw. akord p ó ł z m n i e j s z o n y, złozony z trójdźwięku zmniejszonego i septymy małej. Występuje w tonacji durowej na VII stopniu, a w molowej na II stopniu, np. w tonacji C-dur: *h-d-f-a* (tzw. akord dominantowy nonowy bez prymy — zob. s. 73).

Ostre brzmienie posiada również akord złożony z trójdźwięku zwiększonego i septymy małej, np. *c-e-gis-b*, nie występujący ani w skali durowej, ani w molowej. Jest on zastępczym akordem dominantowym septymowym (brzmiącym bez kwinty) i stanowi jego odmianę z podwyższoną kwintą (alterowaną w górę). Gdy zachodzi konieczność podkreślenia kwinty zwiększonej, dokonujemy tego na manuale dyskantowym, np.:



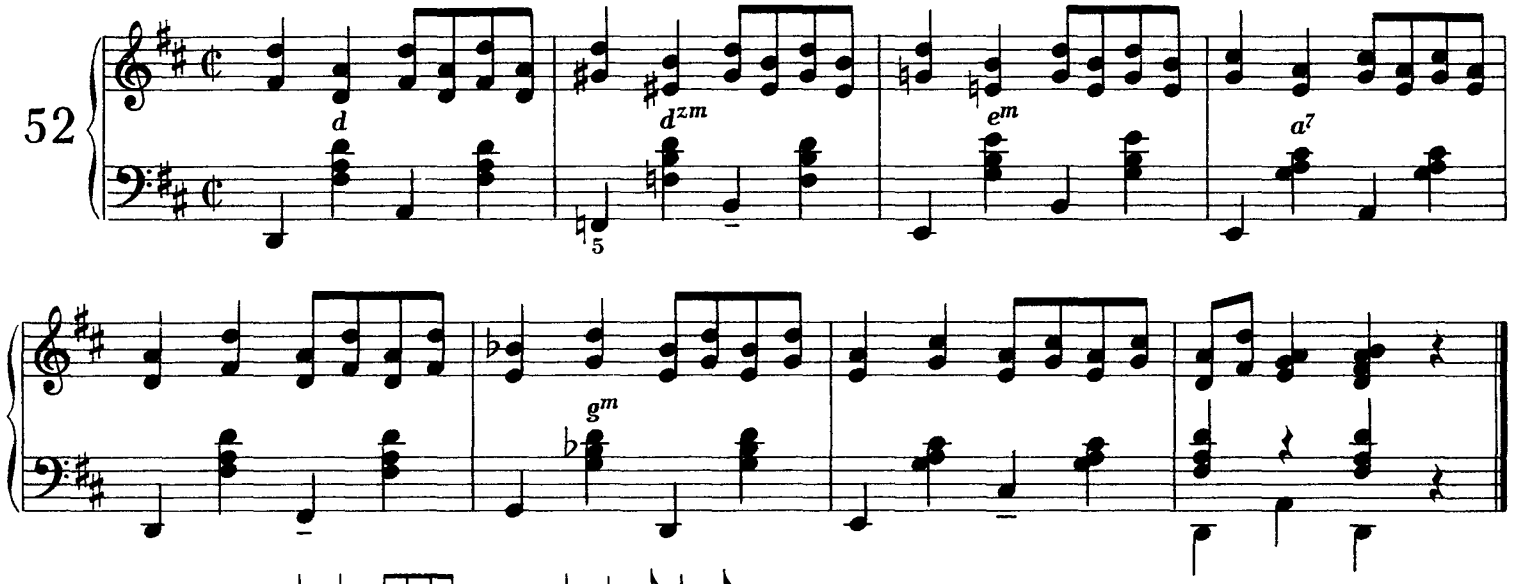
Tylko w wyjątkowych przypadkach wolno nam wykonać akord zwiększony jako współbrzmienie trzech pojedynczych basów (tzw. solowych); raczej należy tego sposobu unikać, np.:



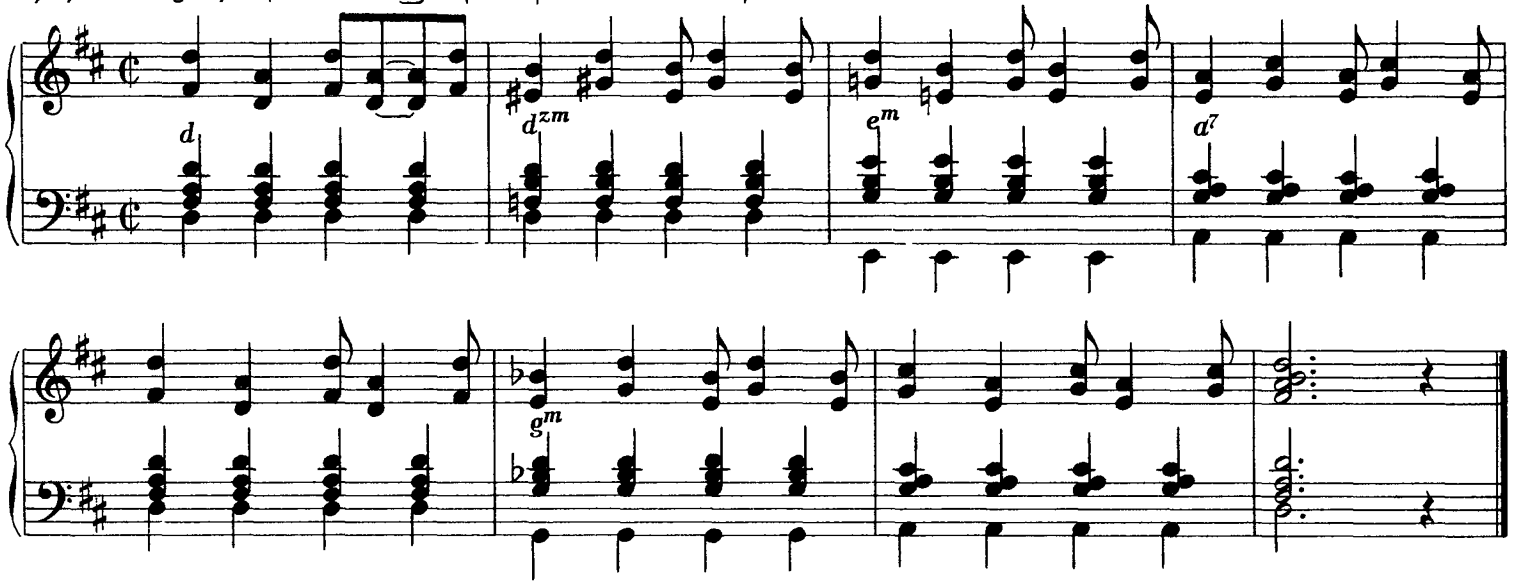
Ćwiczenia rytmu 6: | ♩ ♩ ♩♩♩♩ |

1. Ćwiczenia akordowe

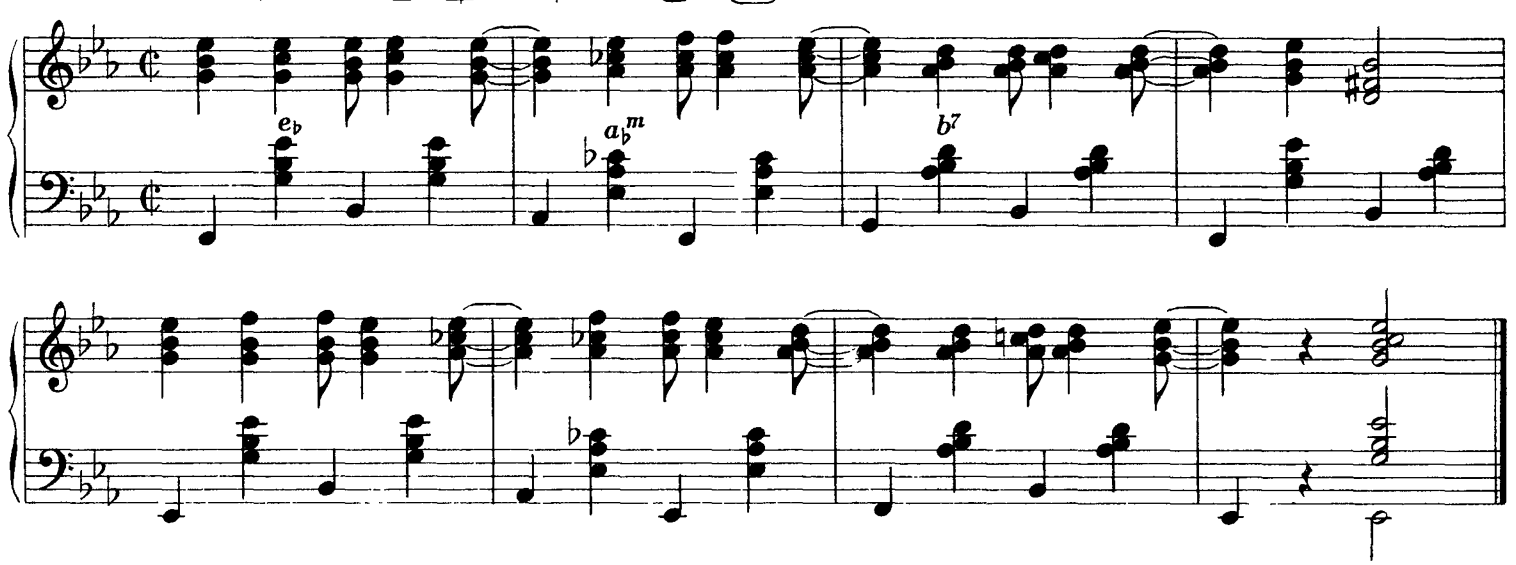
a) rytm podstawowy



b) rytm swingowy: | ♩ ♩ ♩♩♩♩ | = | ♩ ♩ ♪♩ ♪♩ |

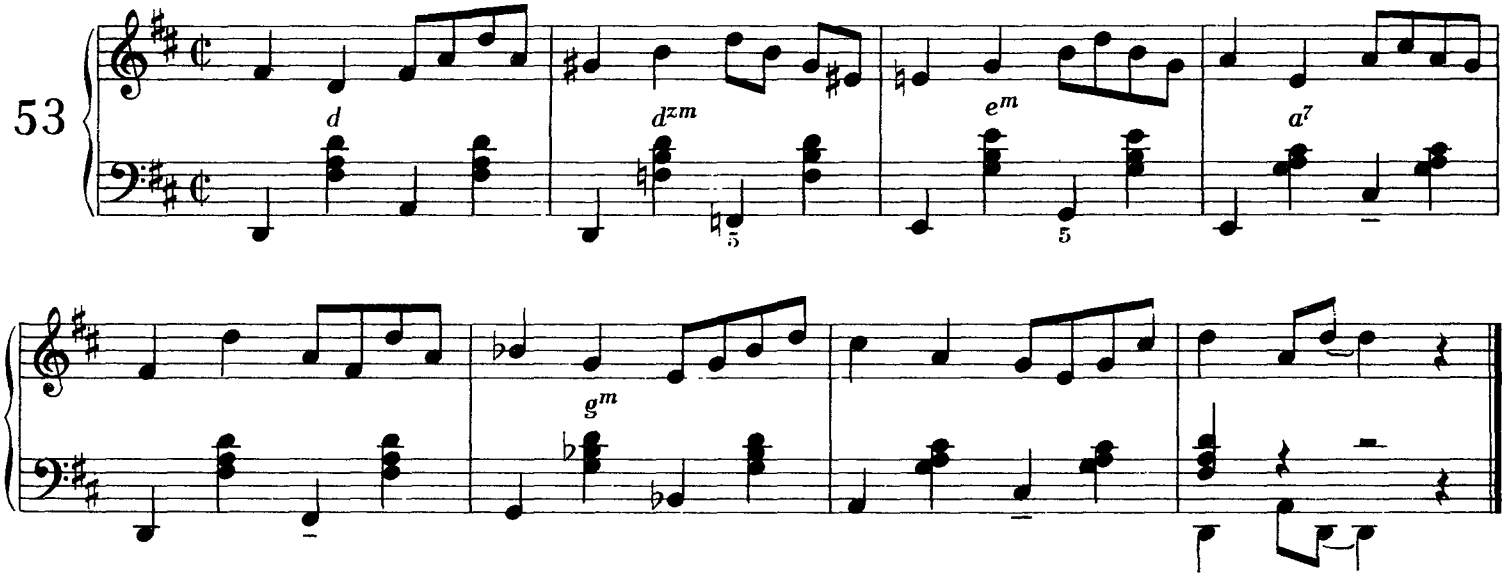


c) rytm swingowy: | ♩ ♩ ♩♩♩♩ ♩ = | ♩ ♩ ♪♩ ♪♩ ♩ |

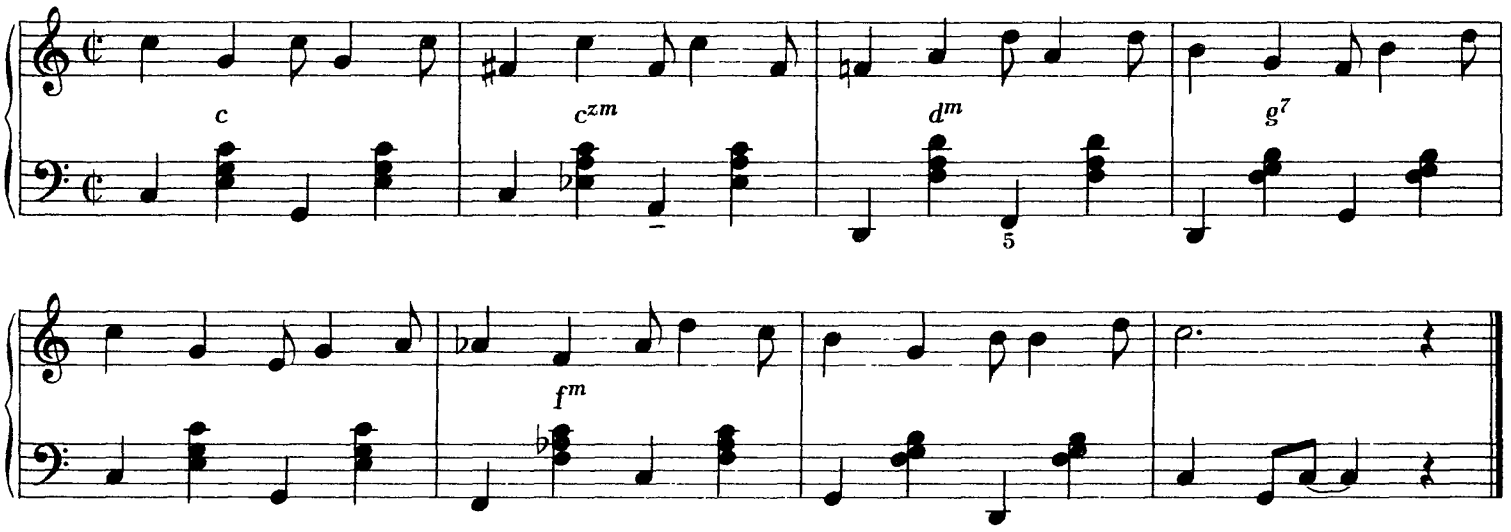


2. Ćwiczenia melodyczne

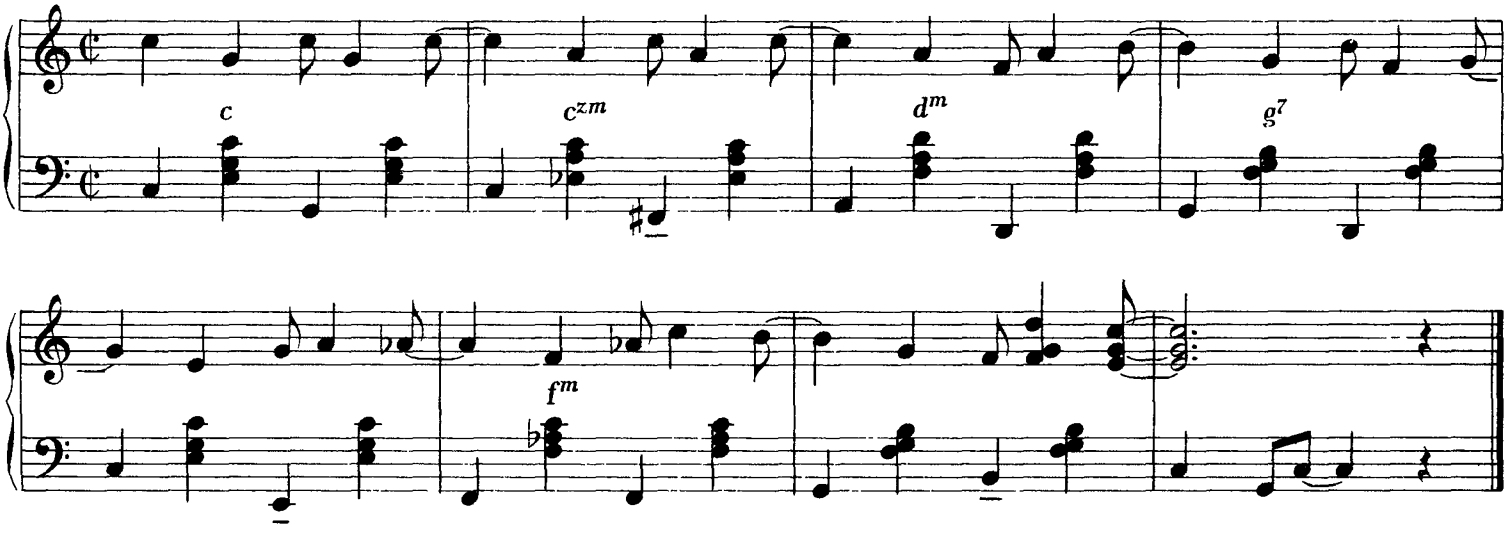
a) rytm podstawowy



b) rytm swingowy: | ♩ ♩ ♩ ♫ ♩ = | ♩ ♩ ♪♪ ♪♩



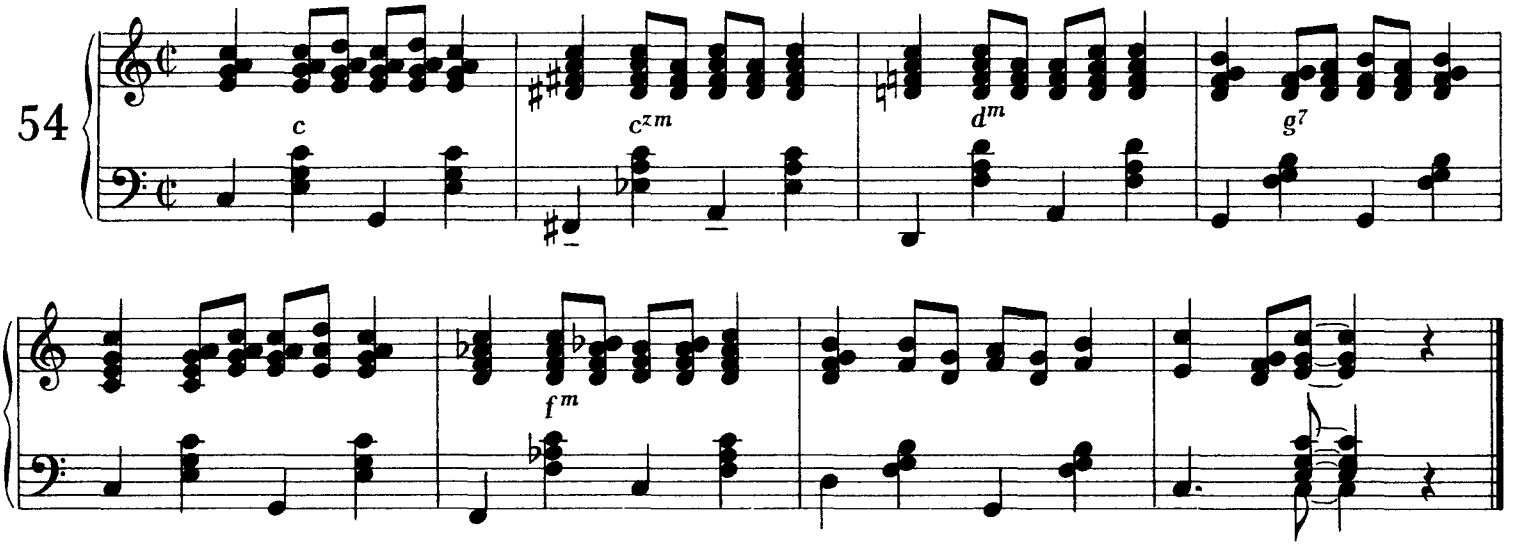
c) rytm swingowy: | ♩ ♩ ♩ ♫ ♩ = | ♩ ♩ ♪♪ ♪♩



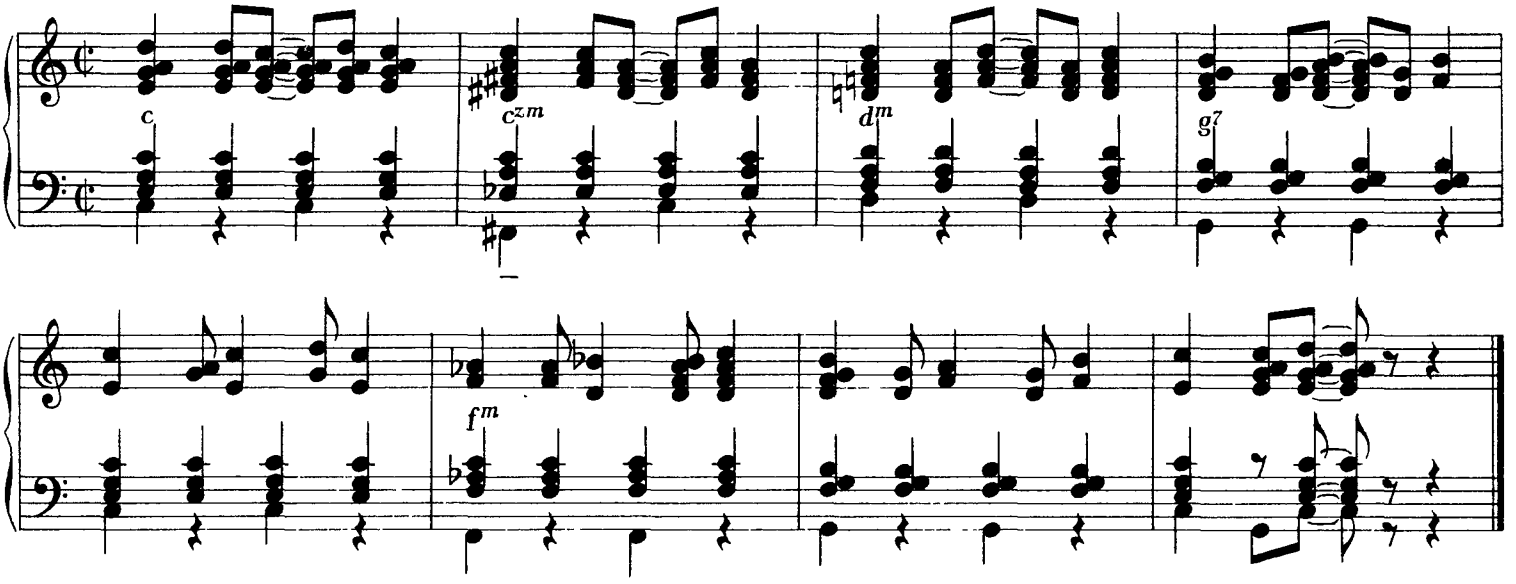
Ćwiczenia rytmu 7: | ♩ ♫♫♫♩ |

1. Ćwiczenie akordowe

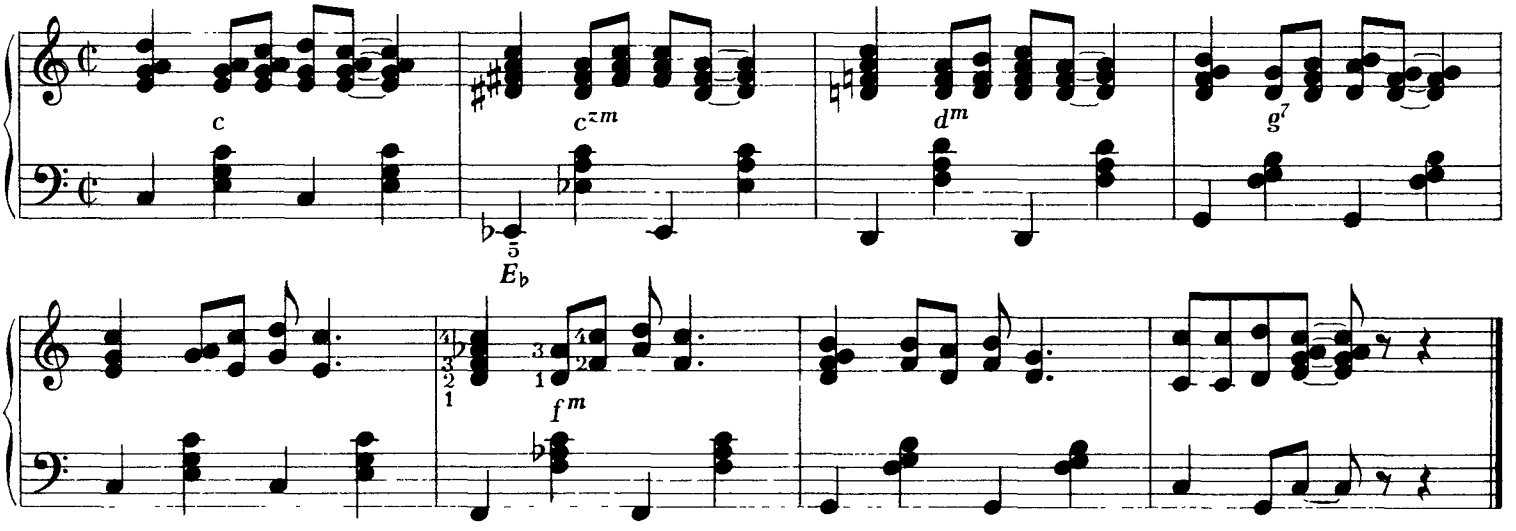
a) rytm podstawowy



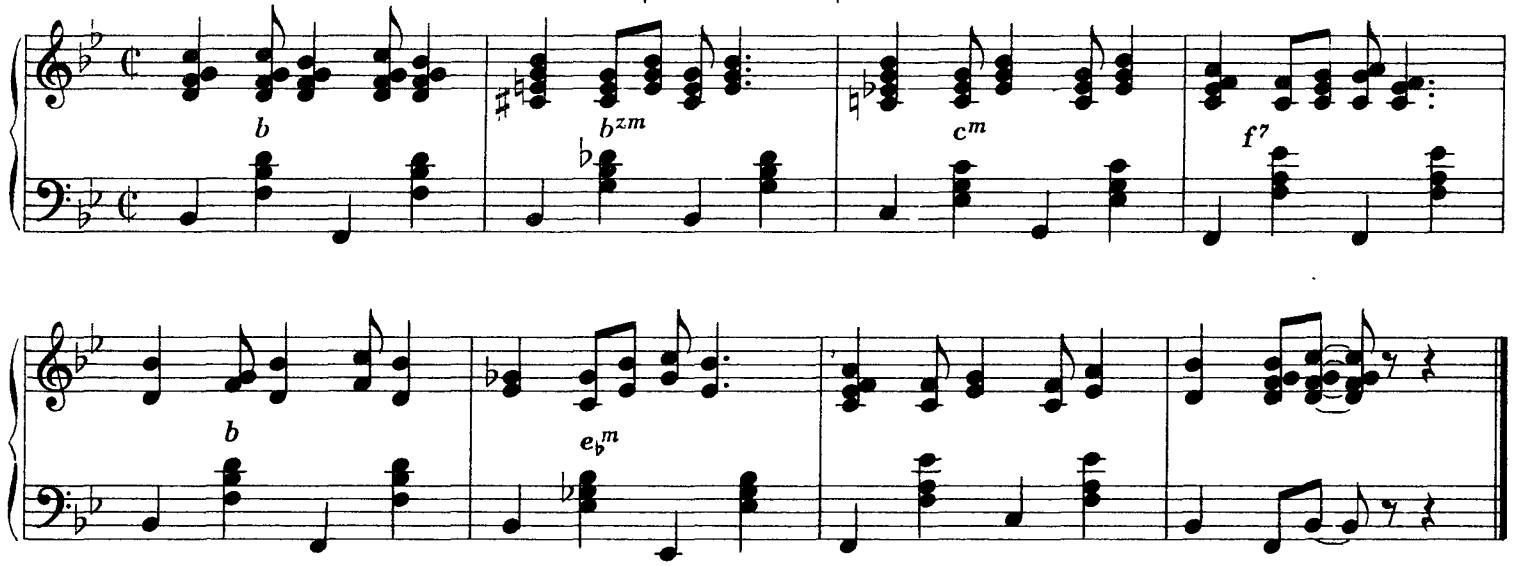
b) rytm swingowy: | ♩ ♫♫♫♩ | = | ♩ ♪♪ ♪♪ |



c) rytm swingowy: | ♩ ♫♫♫♩ | = | ♩ ♫♪♪. |

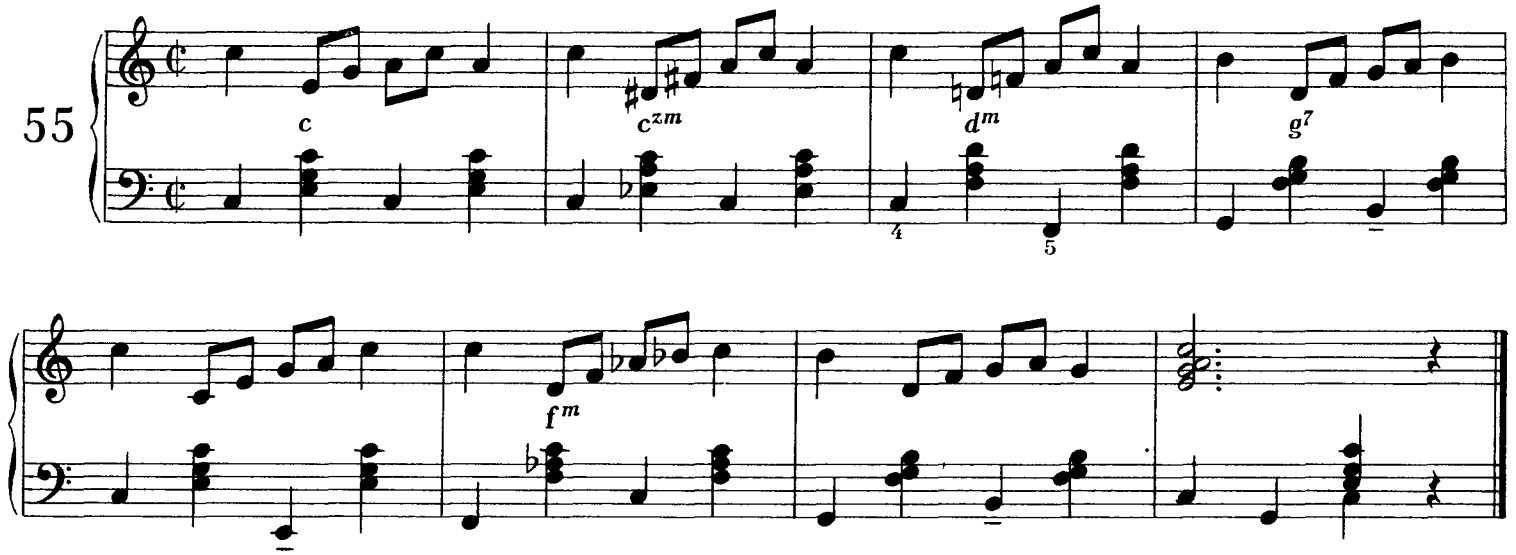


d) połączenie rytmów swingowych: | ♩ ♫♫♫ | ♩ ♫♫♫ |

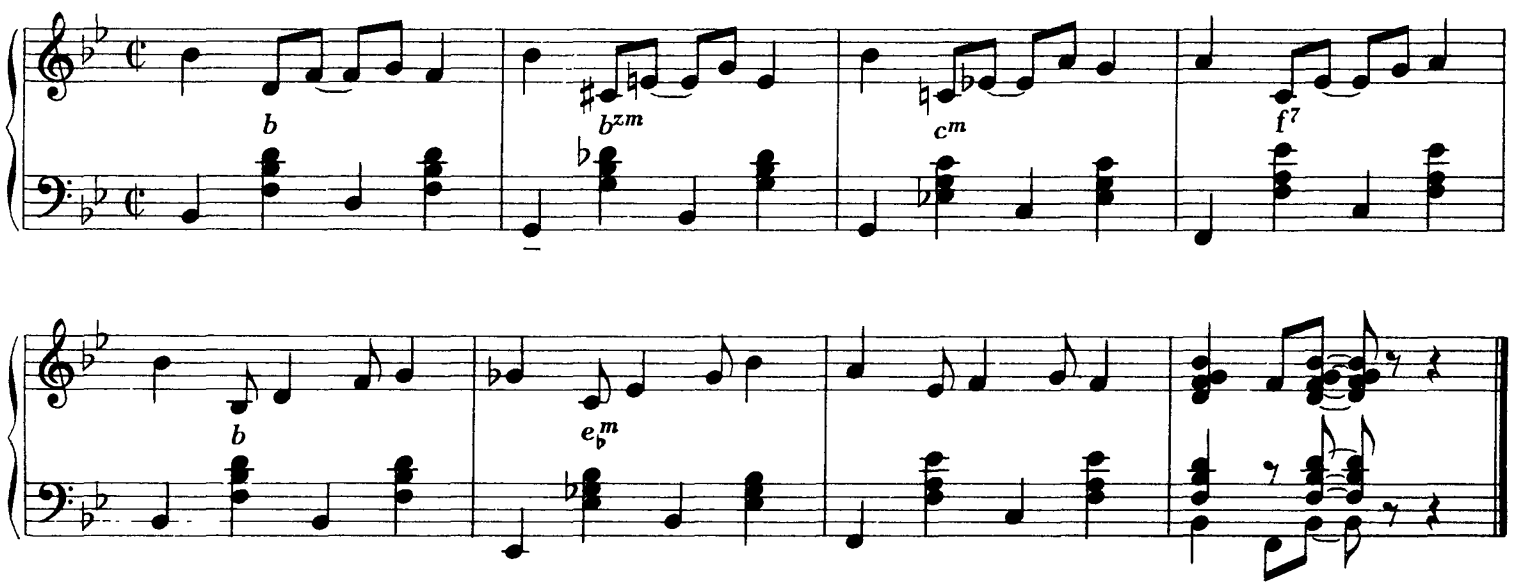


2. Ćwiczenia melodyczne

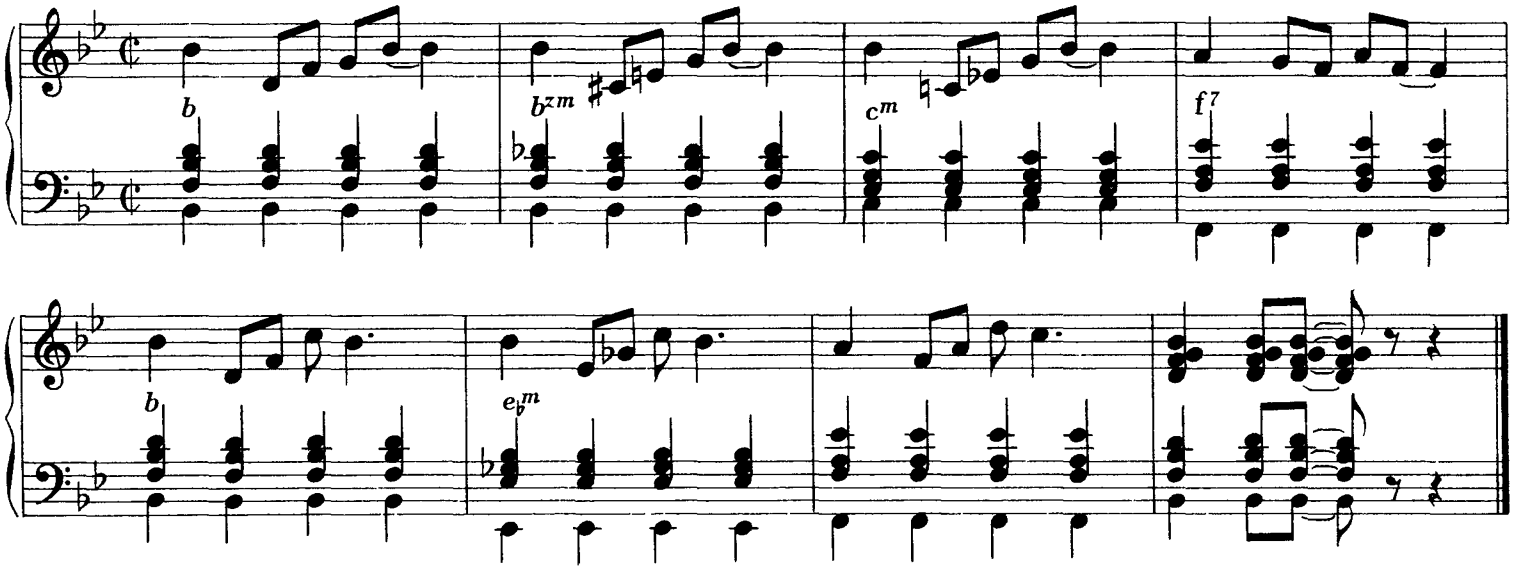
a) rytm podstawowy



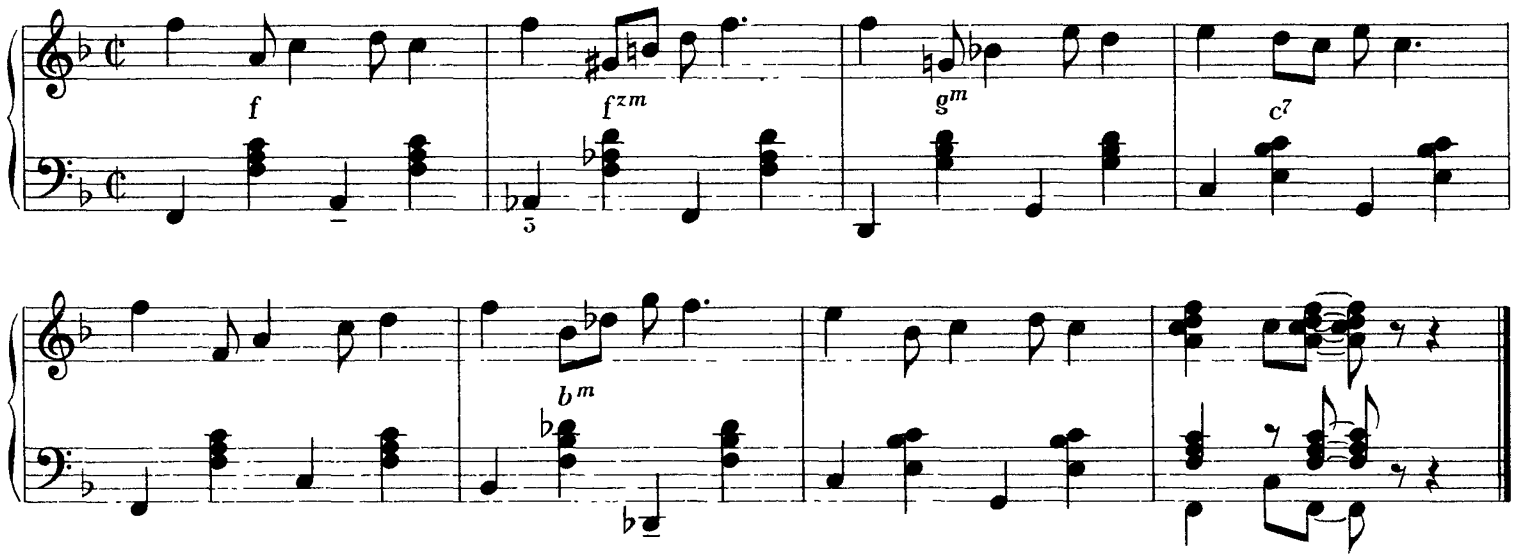
b) rytm swingowy: | ♩ ♫♫♫ | = | ♩ ♪♪ ♪♪ |



c) rytm swingowy: | ♩ ♫♫ ♫♫ ♩ | = | ♩ ♫♫ ♪♩. |



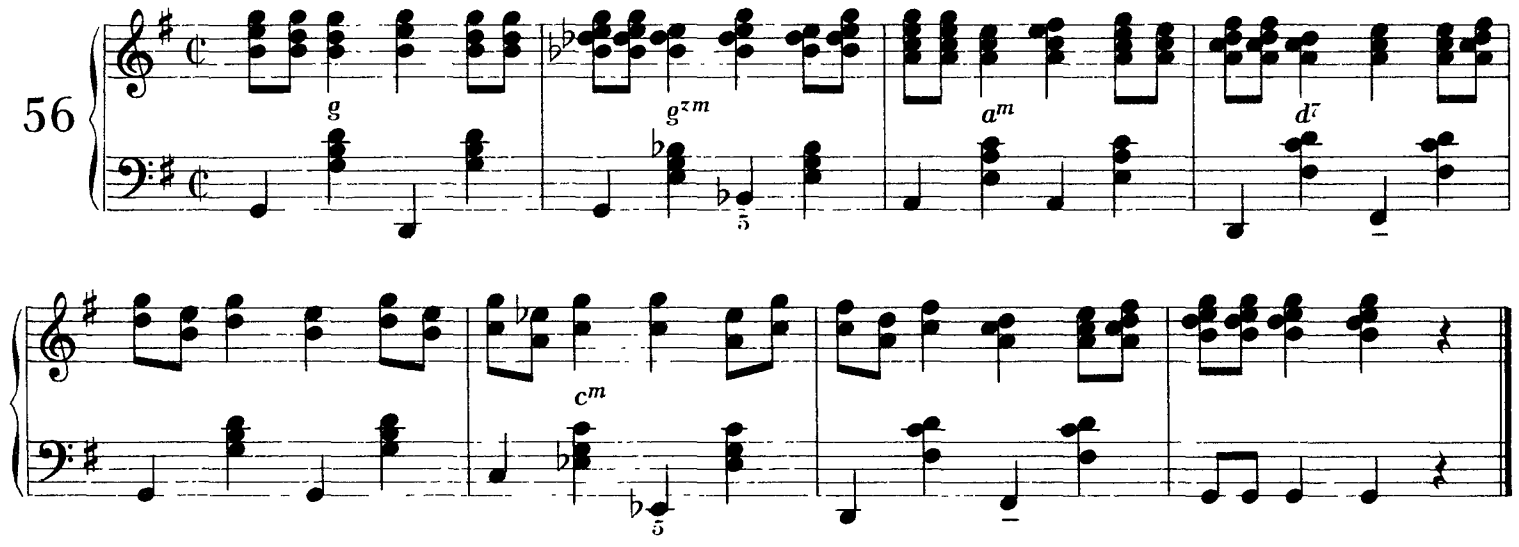
d) połączenie rytmów swingowych. | ♩ ♫♫ ♫♫ ♩ | ♩ ♫♫ ♫♫ ♩ |



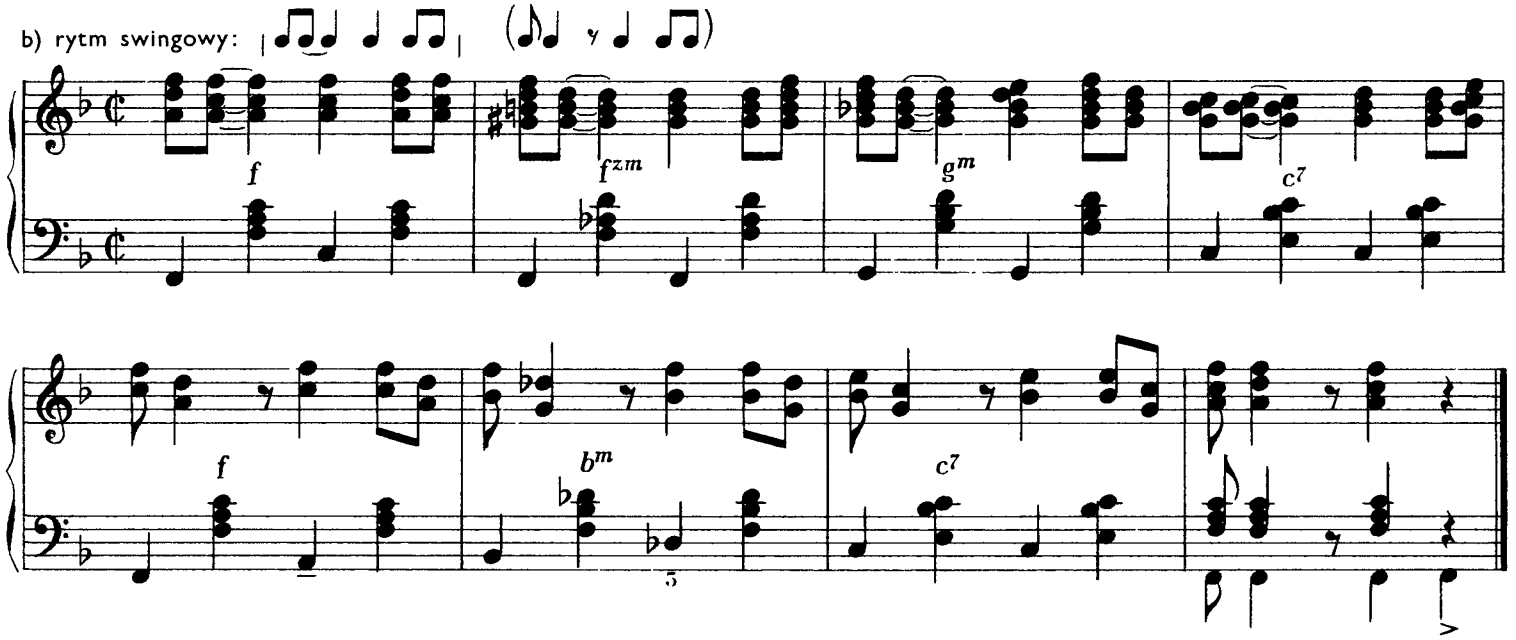
Ćwiczenia rytmu 8: | ♫♩ ♩ ♫ |

1. Ćwiczenie akordowe

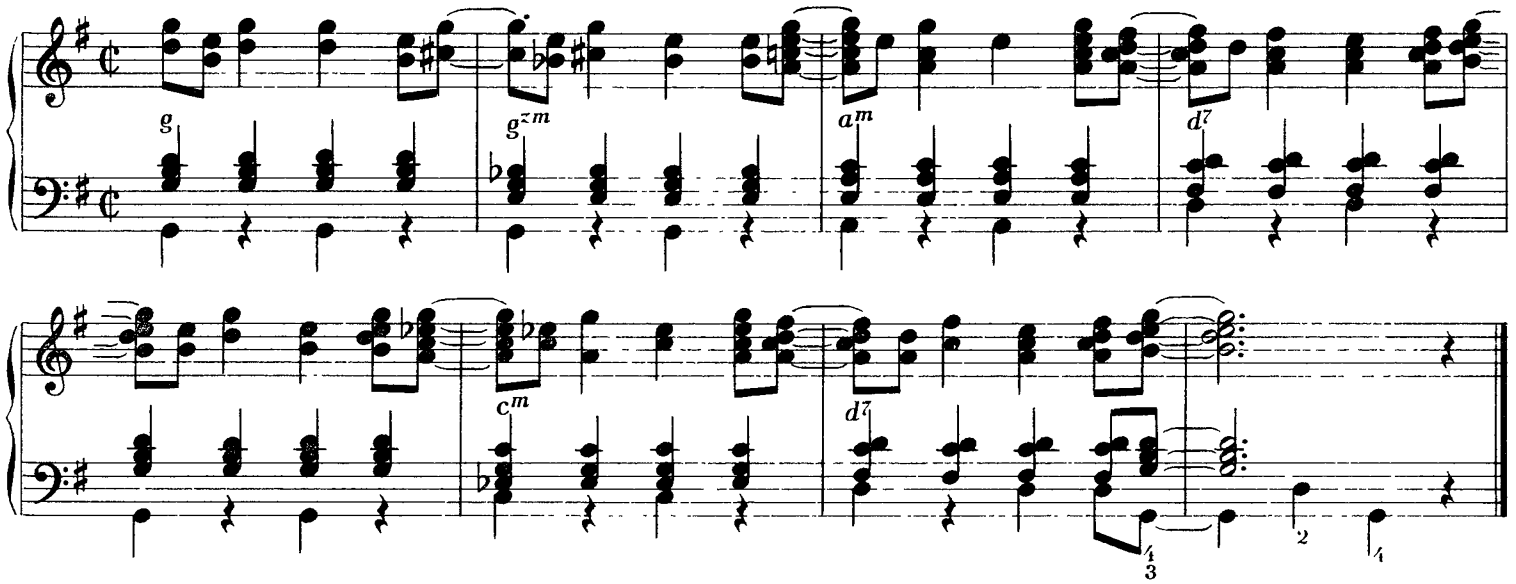
a) rytm podstawowy



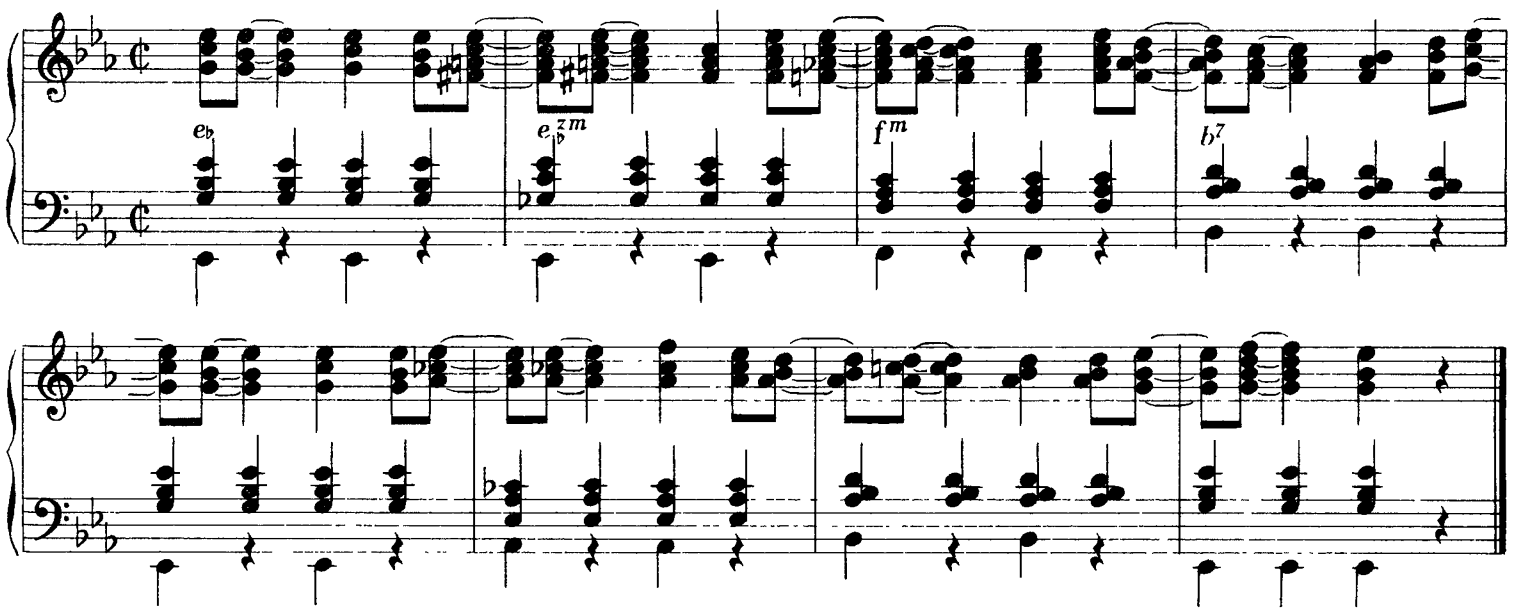
b) rytm swingowy:



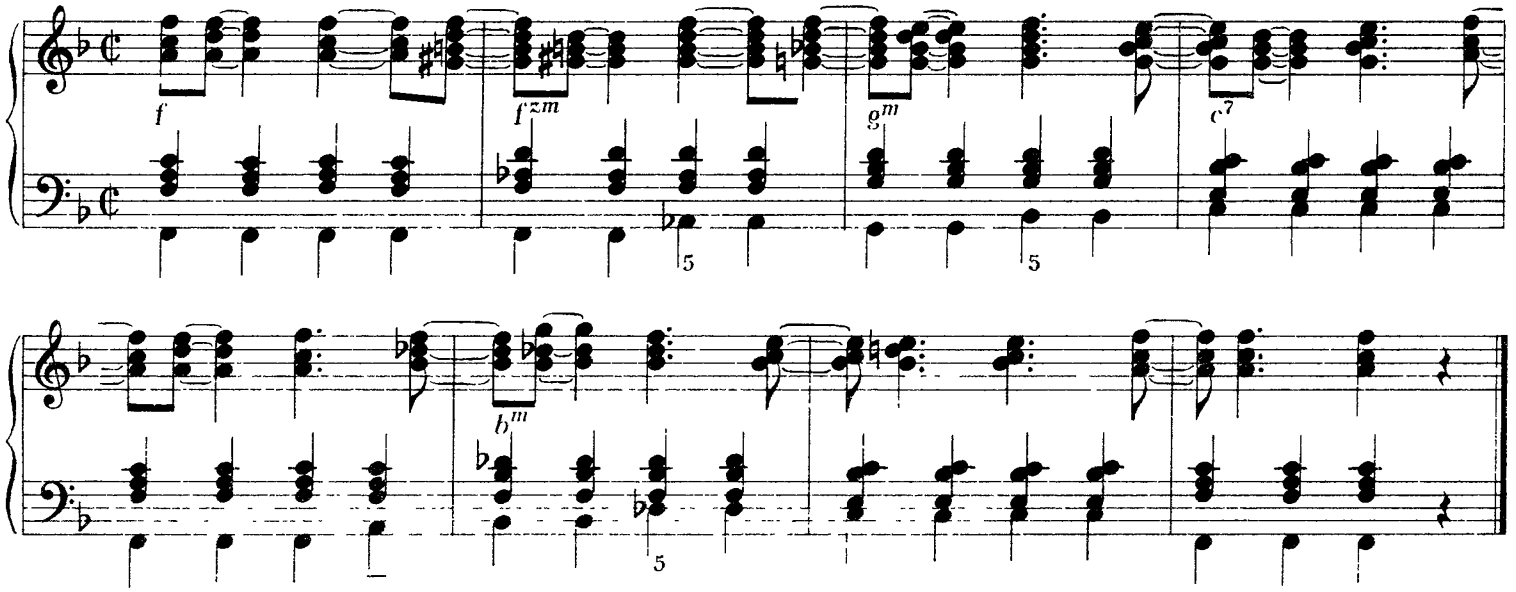
c) rytm swingowy:



d) rytm swingowy:

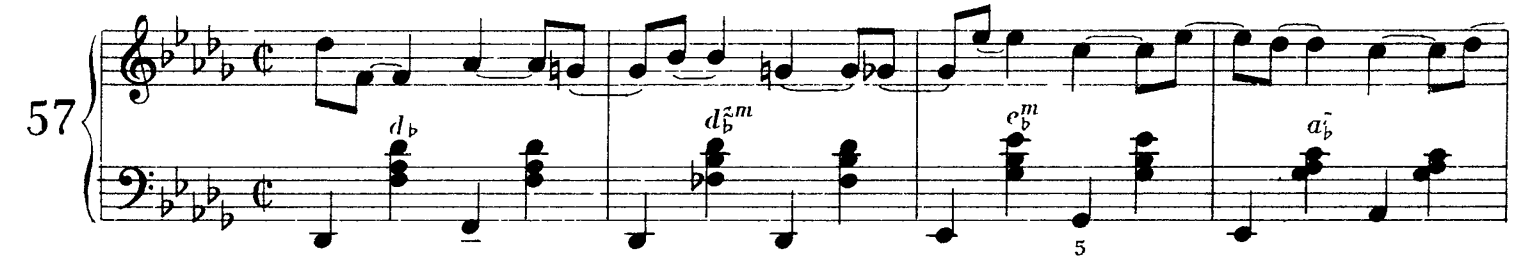


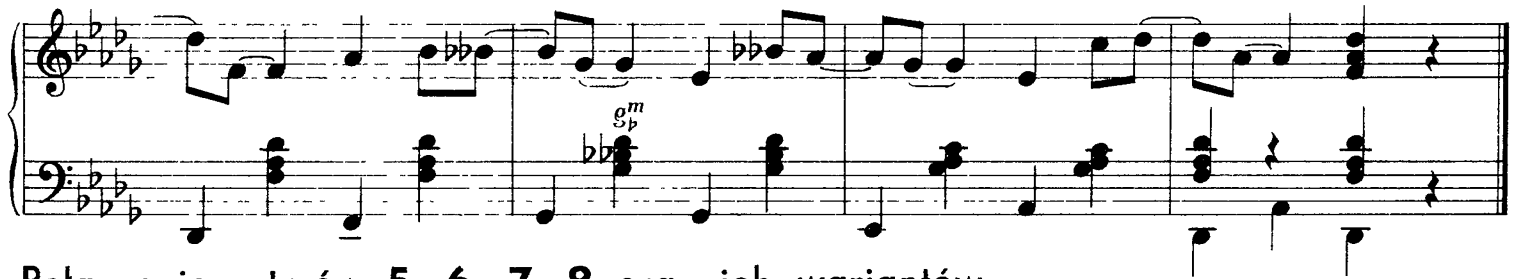
e) rytm swingowy: | ♪♪♩ ♩ ♪♪ | ♪ = | ♪♪♩ ♩. ♪ | ♪ = | ♪ ♩. ♩. ♪ | ♪



2. Ćwiczenie melodyczne

a) rytm swingowy: | ♪♪♩ ♩ ♪♪ | ♪ = | ♪♪♩ ♩. ♪ | ♪ = | ♪ ♩. ♩. ♪ | ♪

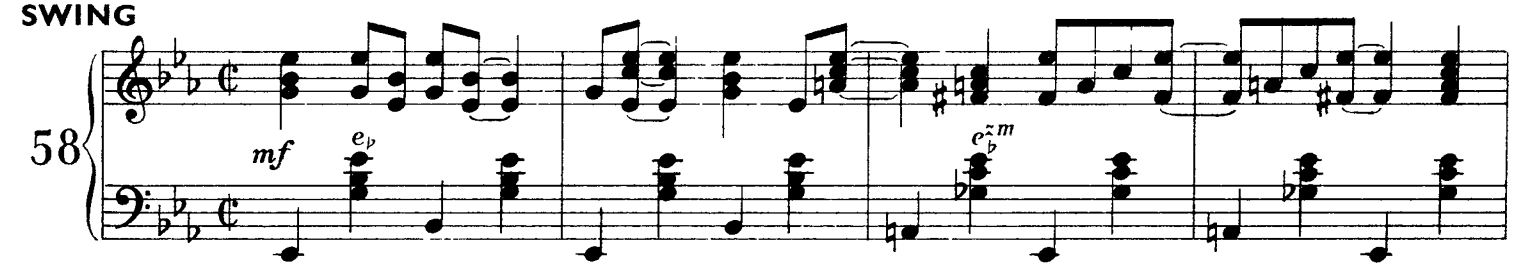


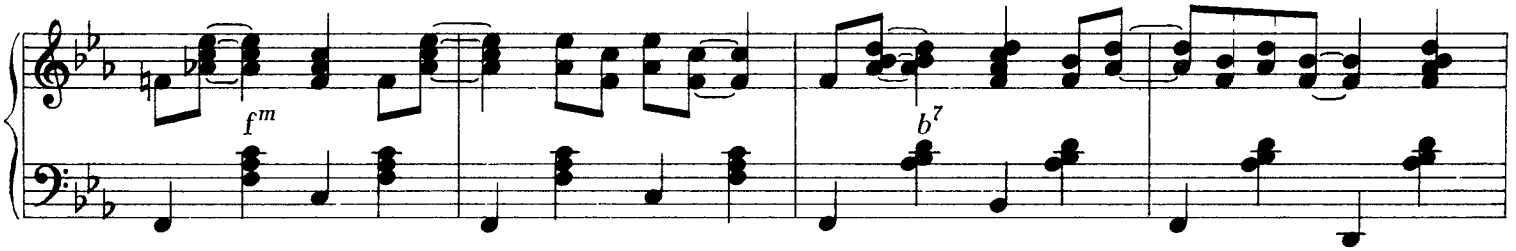


Połączenie rytmów 5, 6, 7, 8 oraz ich wariantów

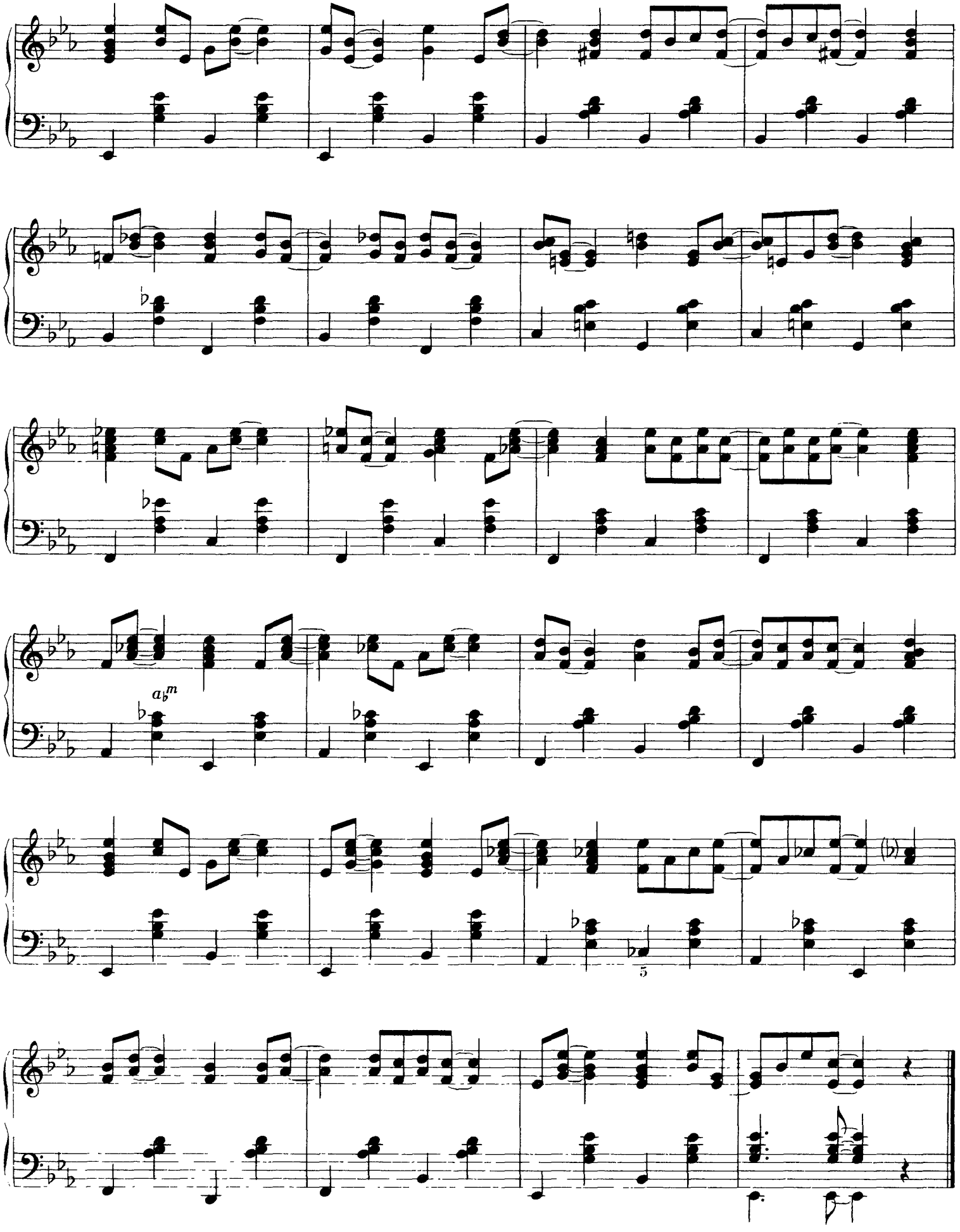
D. BEREND

SWING





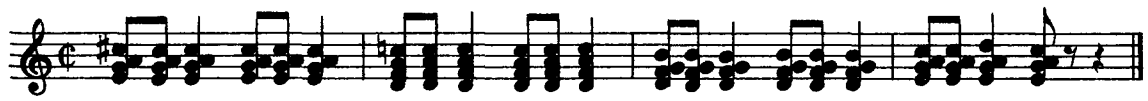
Copyright 1937 by Amsco Music Sales Co Inc N Y


a_b^m
5

Ćwiczenia rytmu 9: | ♫♩ ♫♩ |

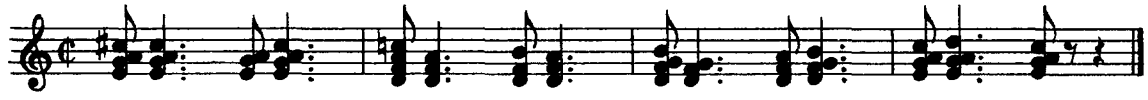
Ćwiczenia akordowe

rytm podstawowy

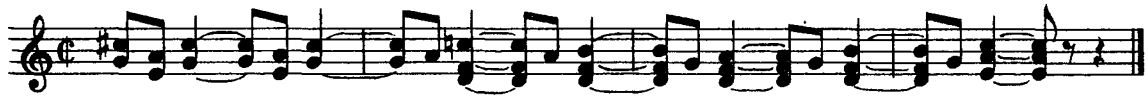


rytmy swingowe

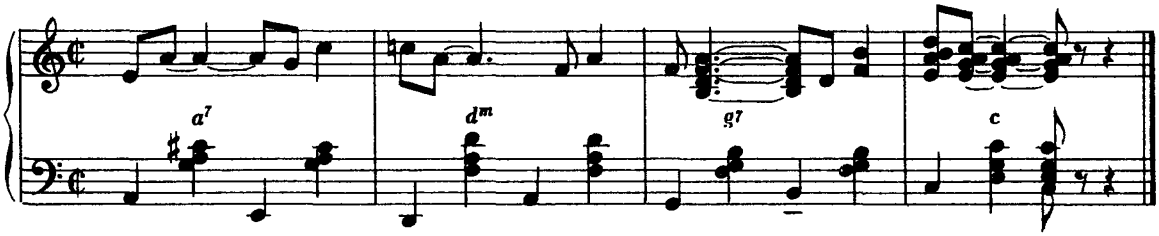
a) | ♫♩ ♫♩ | = | 𝅘𝅥𝅯.𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯.𝅘𝅥𝅯 |



b) | ♫♩ ♫♩ | = | ♫♩. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 |

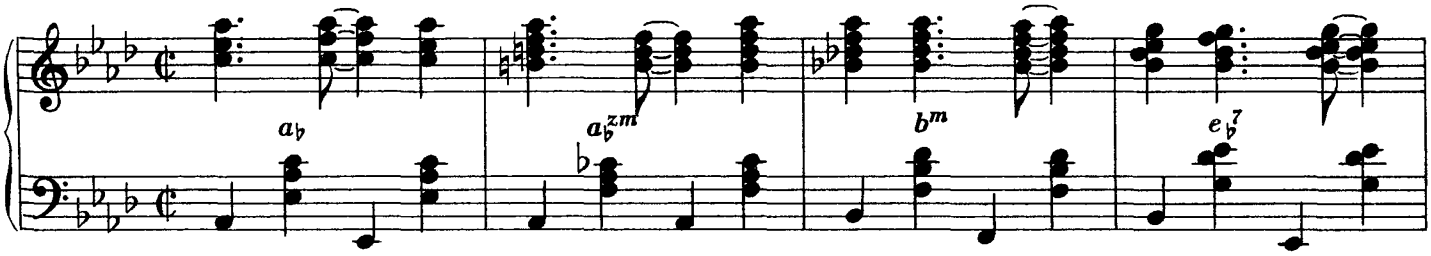


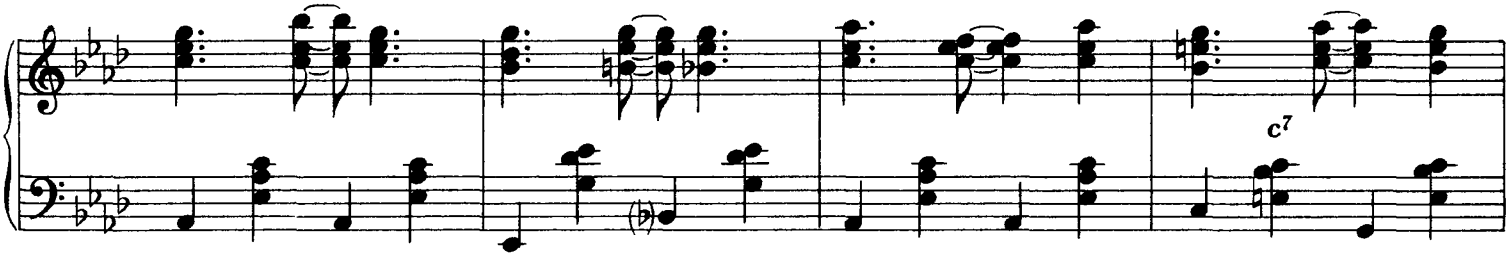
c) | ♫♩ ♫♩ | = | ♫♩. 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 | = | 𝅘𝅥𝅯.𝅘𝅥𝅯 ♫♩ |

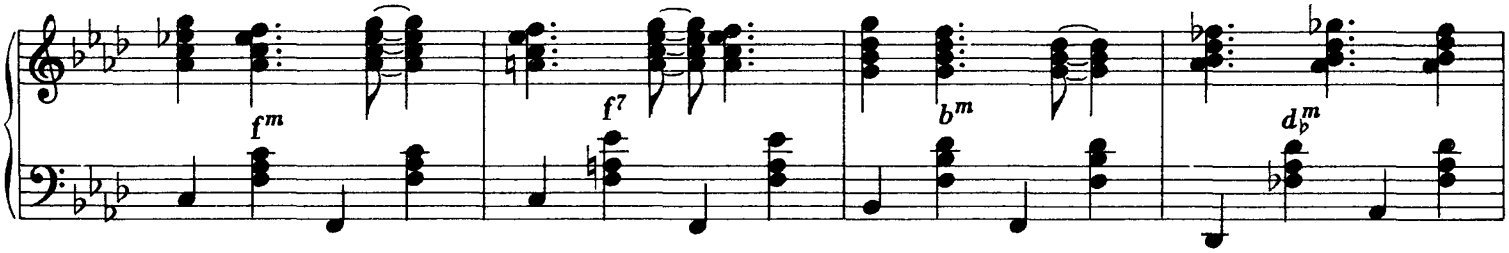


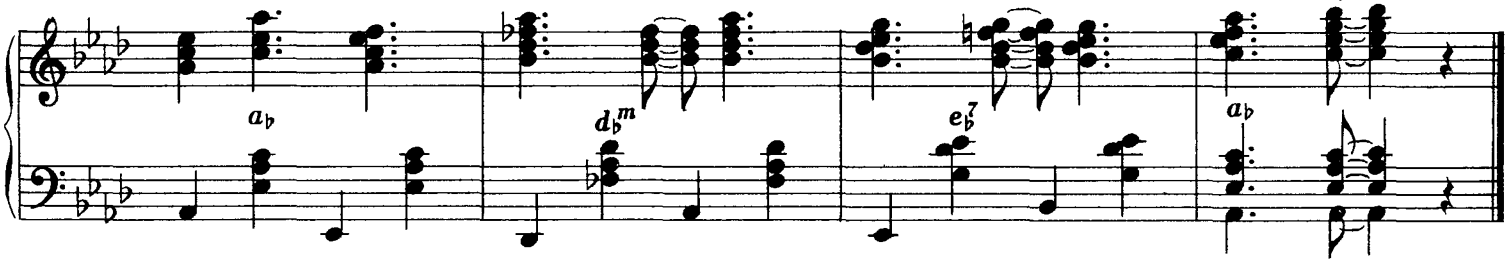
Ćwiczenia różnych wariantów rytmu 9

59





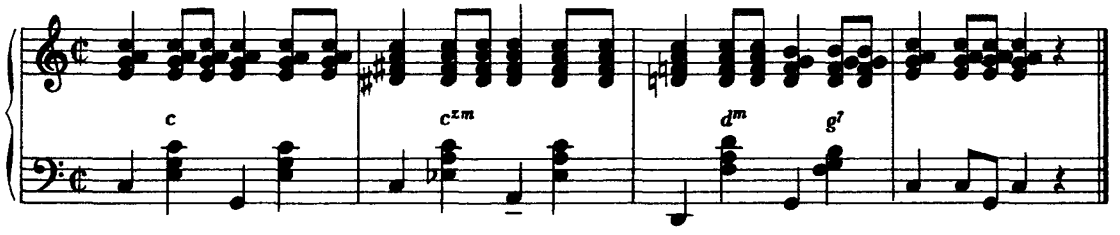




Ćwiczenia rytmu 10: | ♩ ♫♩ ♫ |

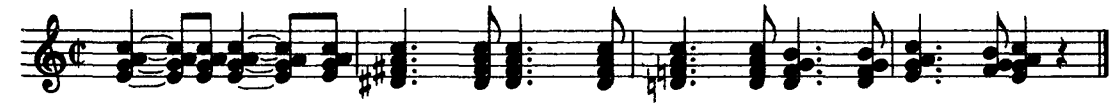
1. Ćwiczenia akordowe

rytm podstawowy

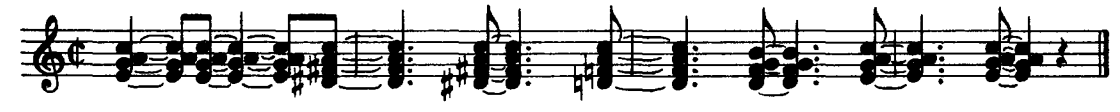


rytmy swingowe

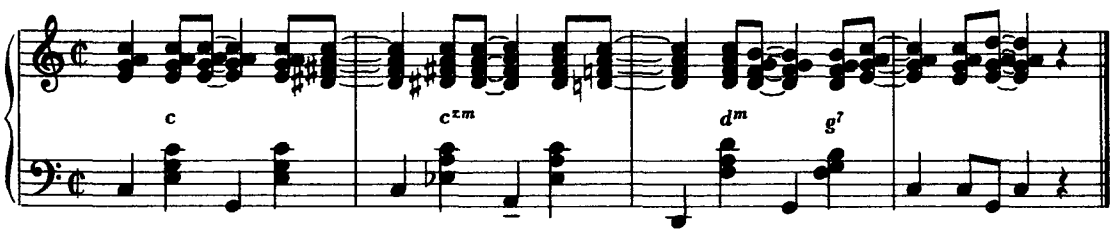
a) | ♩ ♫♩ ♫ | = | ♩. ♪♩. ♪ |



b) | ♩ ♫♩ ♫ | = | ♩. ♪♩. ♪ |



c) | ♩ ♫♩ ♫ | = | ♩ ♪♩. ♫ |

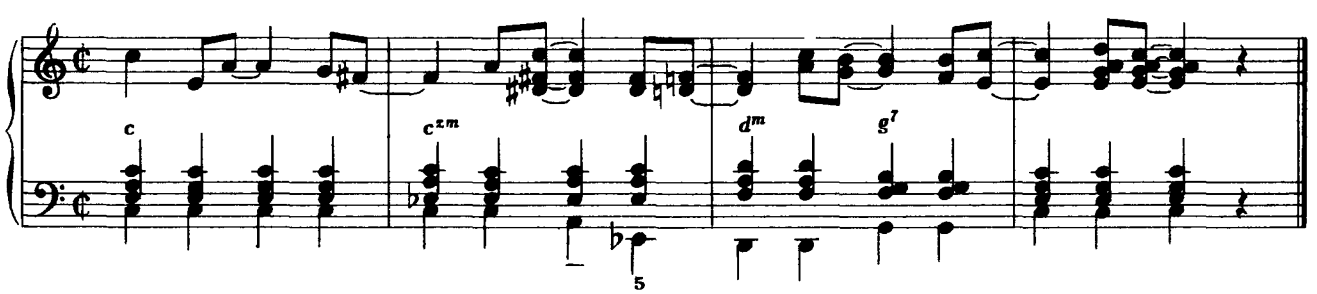


2. Ćwiczenia melodyczne w rytmach swingowych:

a) | ♩ ♫♩ ♫ |

b) | ♩ ♫♩ ♫ |

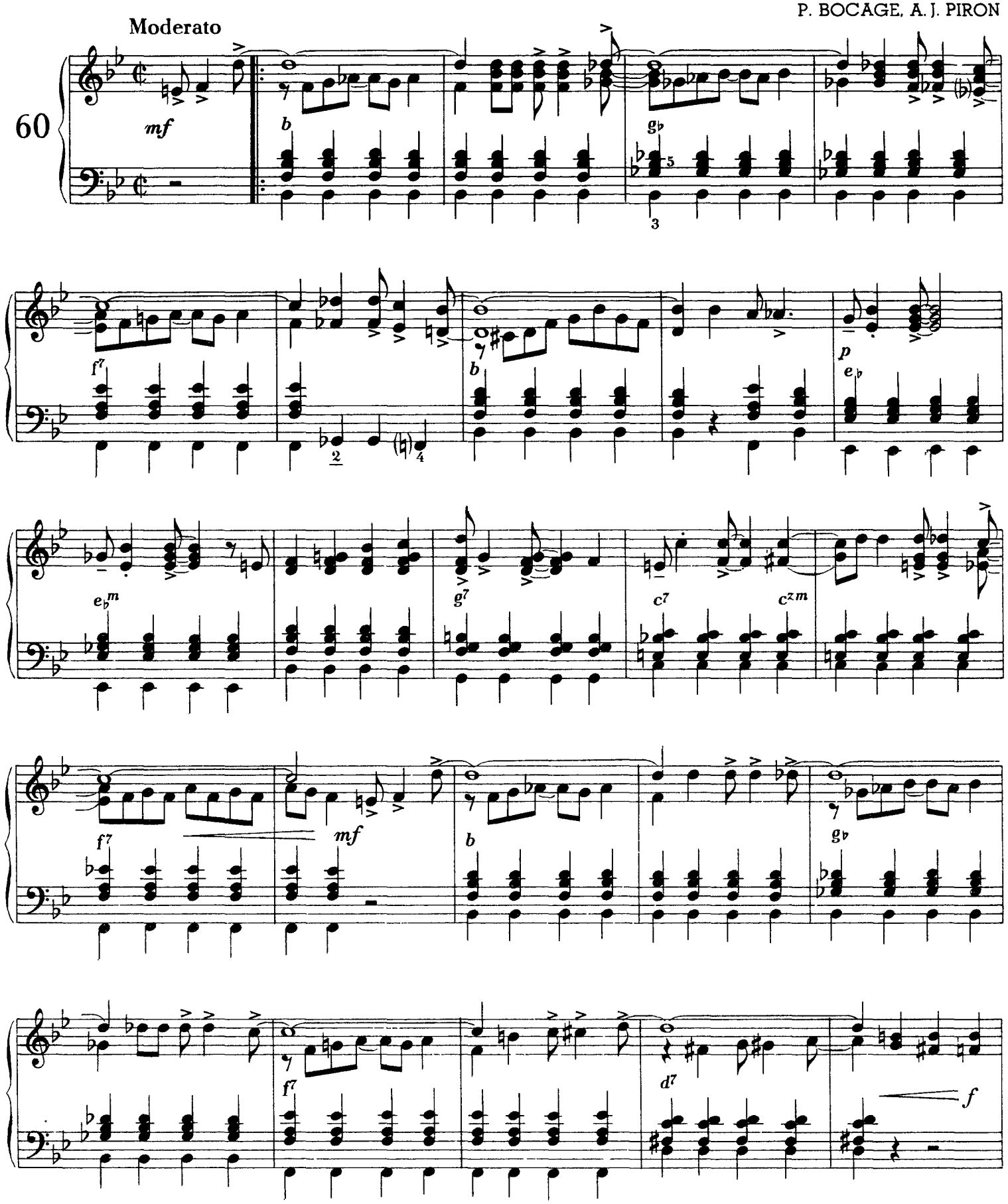
c) | ♩ ♫♩ ♫ |

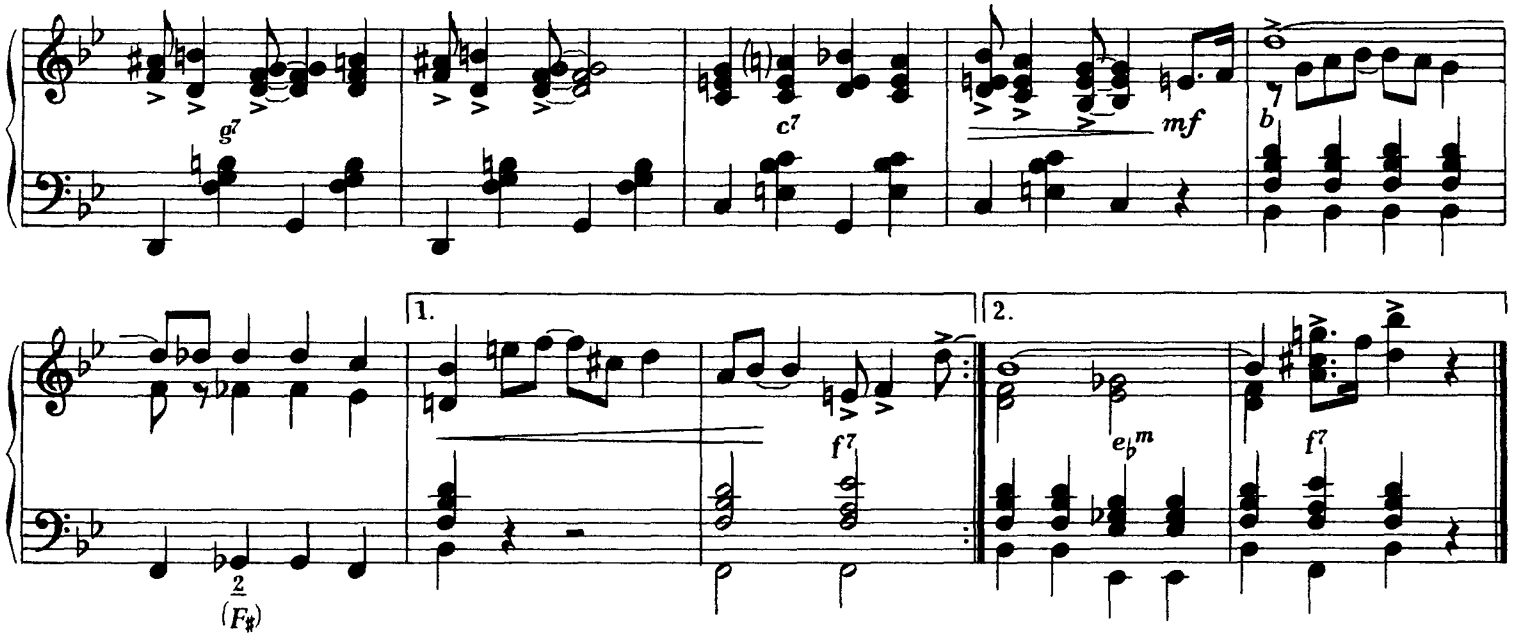


MAMA'S GONE, GOODBYE

fokstrot

P. BOCAGE, A. J. PIRON





Pięciodźwięki nonowe. Rytmy **11, 12, 13, 14, 15** i ich warianty

Akord dominantowy bez prymy powstaje przez dodanie do akordu dominantowego septymowego nony wielkiej (w tonacji durowej) lub nony małej (w tonacji molowej). Oznacza się go cyfrą 9 (9^m) przy symbolu trójdźwięku.

W tonacji durowej uzyskujemy go na tastaturze basowej przez nałożenie na akord dominantowy septymowy trójdźwięku molowego leżącego o kwintę wyżej albo też przez nałożenie na trójdźwięk durowy trójdźwięku molowego leżącego o kwintę wyżej, np.:

$c^9 = c^7 + g^m$

c-e-g-b-d = c-e-b + g-b-d

albo

$c^9 = c + g^m$

c-e-g-b-d = c-e-g + g-b-d

Częściej jednak stosuje się ten akord bez tercji, w postaci trójdźwięku molowego położonego o kwintę wyżej i basu podstawowego, np.:

$c^9 = C + g^m$

c-g-b-d = C + g-b-d

W tonacji molowej akord ten uzyskamy przez nałożenie na akord durowy akordu septymowego zmniejszonego zbudowanego o tercję wielką wyżej. Wówczas akord nonowy nie będzie posiadał septymy, np.:

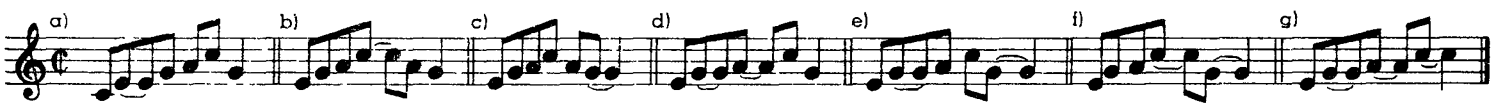
$c^{9m} = c + e^{zm}$

c-e-g(b)-des c-e-g + e-g-des

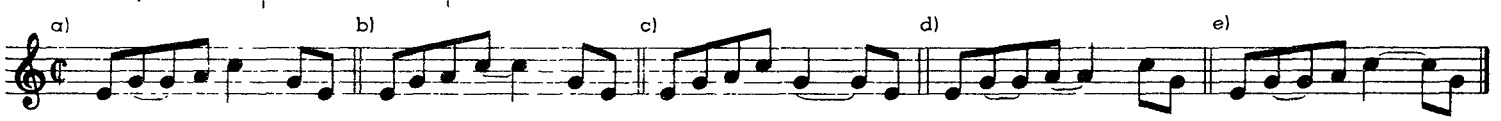
Inne akordy nonowe, powstałe przez dodanie nony (wielkiej lub małej) do jakiegoś akordu septymowego, stosuje się bardzo rzadko.

Akordy nonowe powinniśmy ćwiczyć chromatycznie według uprzednio poznanych wzorów z zastosowaniem różnych rytmów.

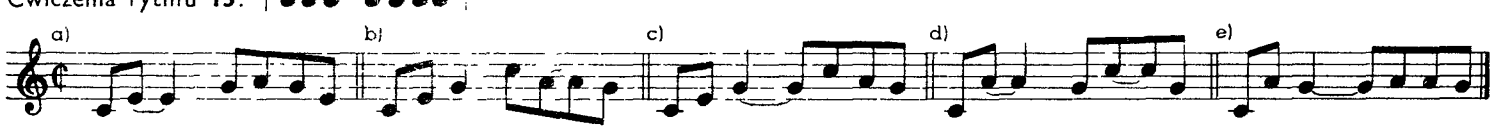
Ćwiczenia rytmu **11**:



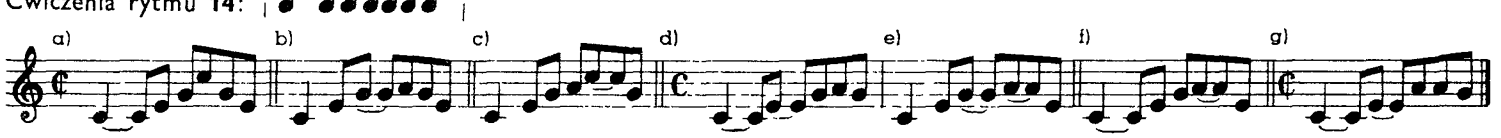
Ćwiczenia rytmu **12**:



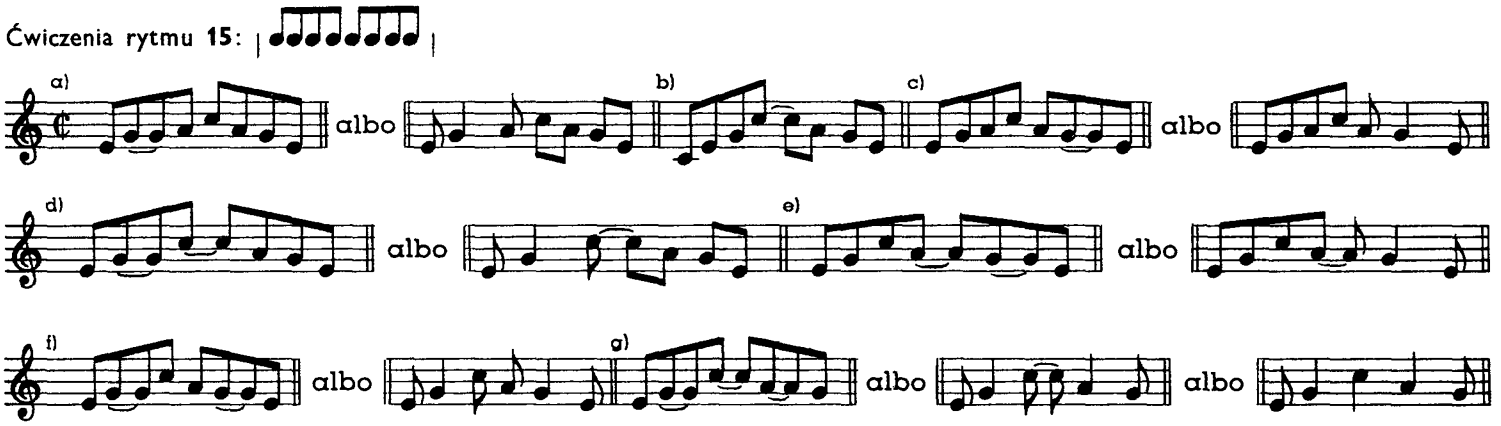
Ćwiczenia rytmu **13**:



Ćwiczenia rytmu **14**:



Ćwiczenia rytmu **15**:



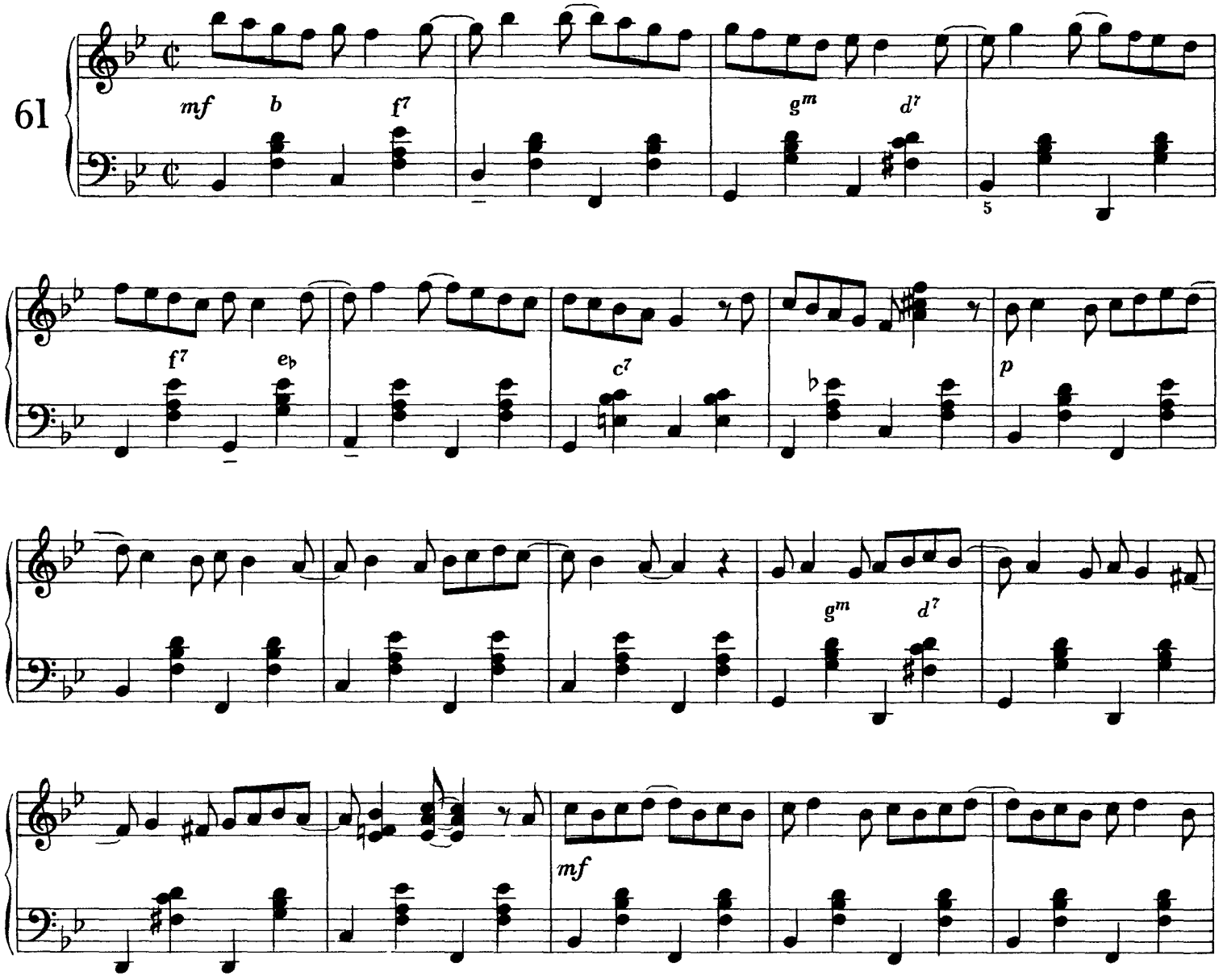
Praktyczne wyćwiczenie rytmów **11—15** należy oprzeć na podkładzie harmonicznym rytmów **1—4** ze s. 46 i następnych.

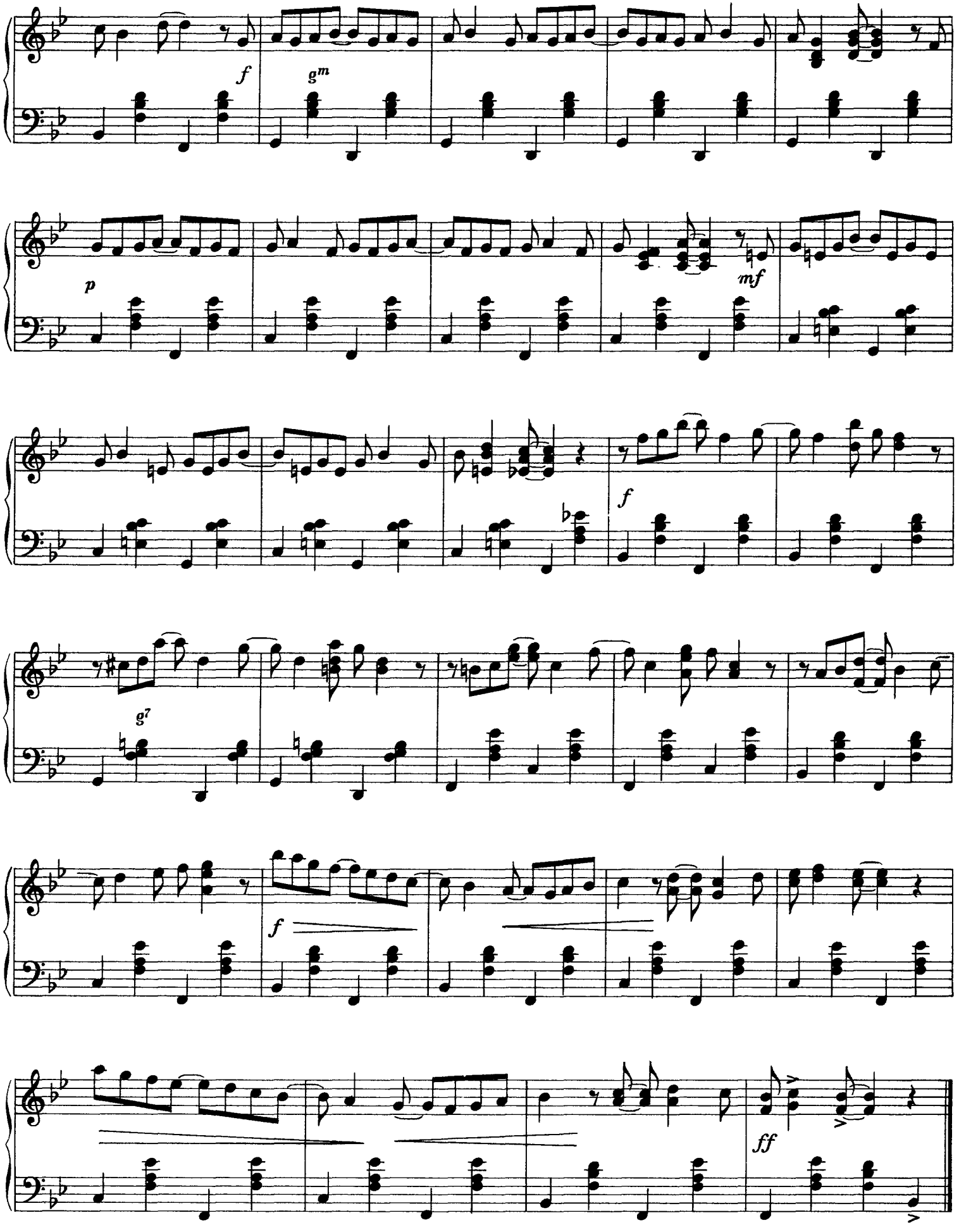
Zastosowanie rytmów **11—15**

SWING

Bright tempo

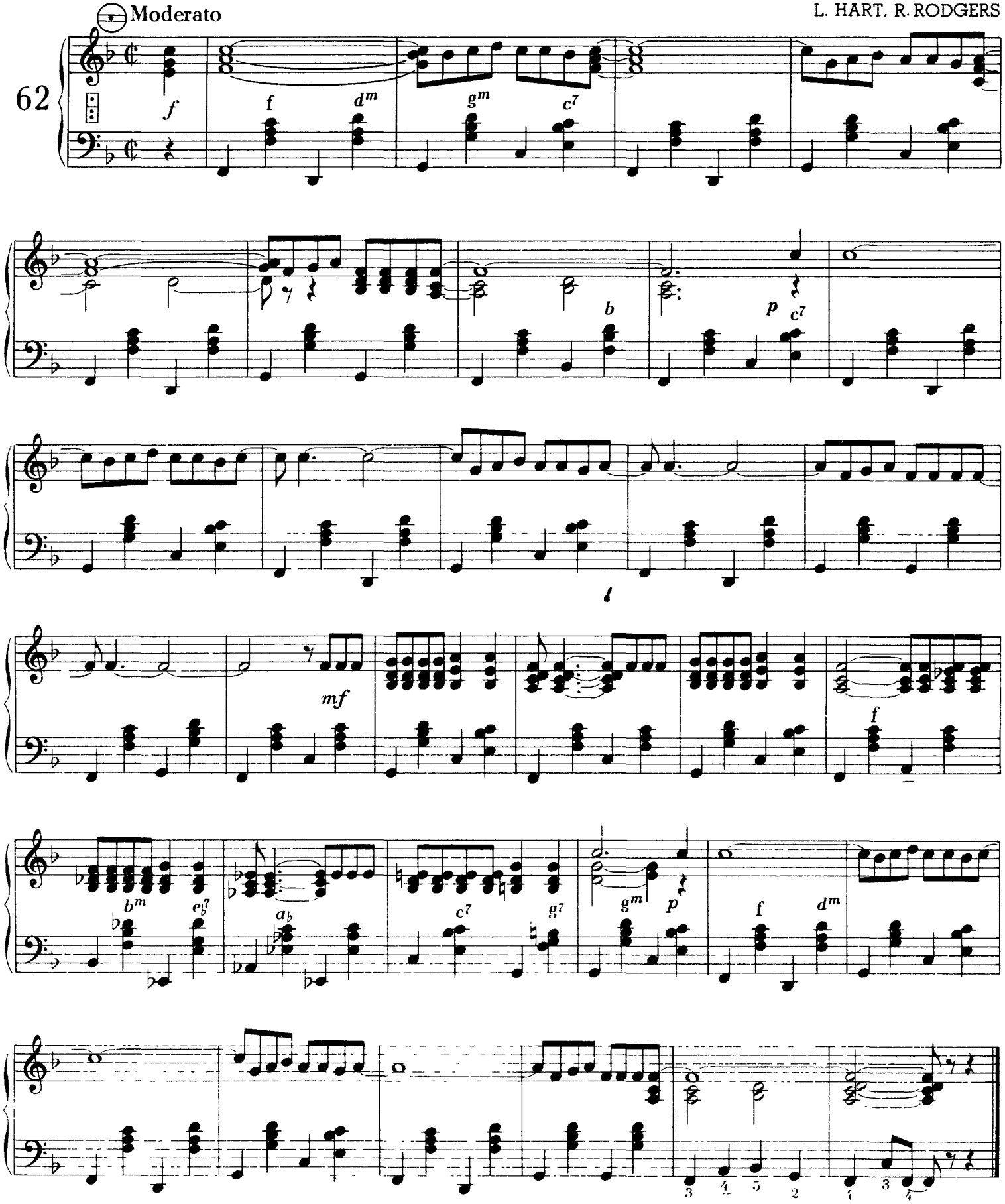
wg TITO




f
gm
p
mf
f
g7
f
ff

BLUE MOON

fokstrot

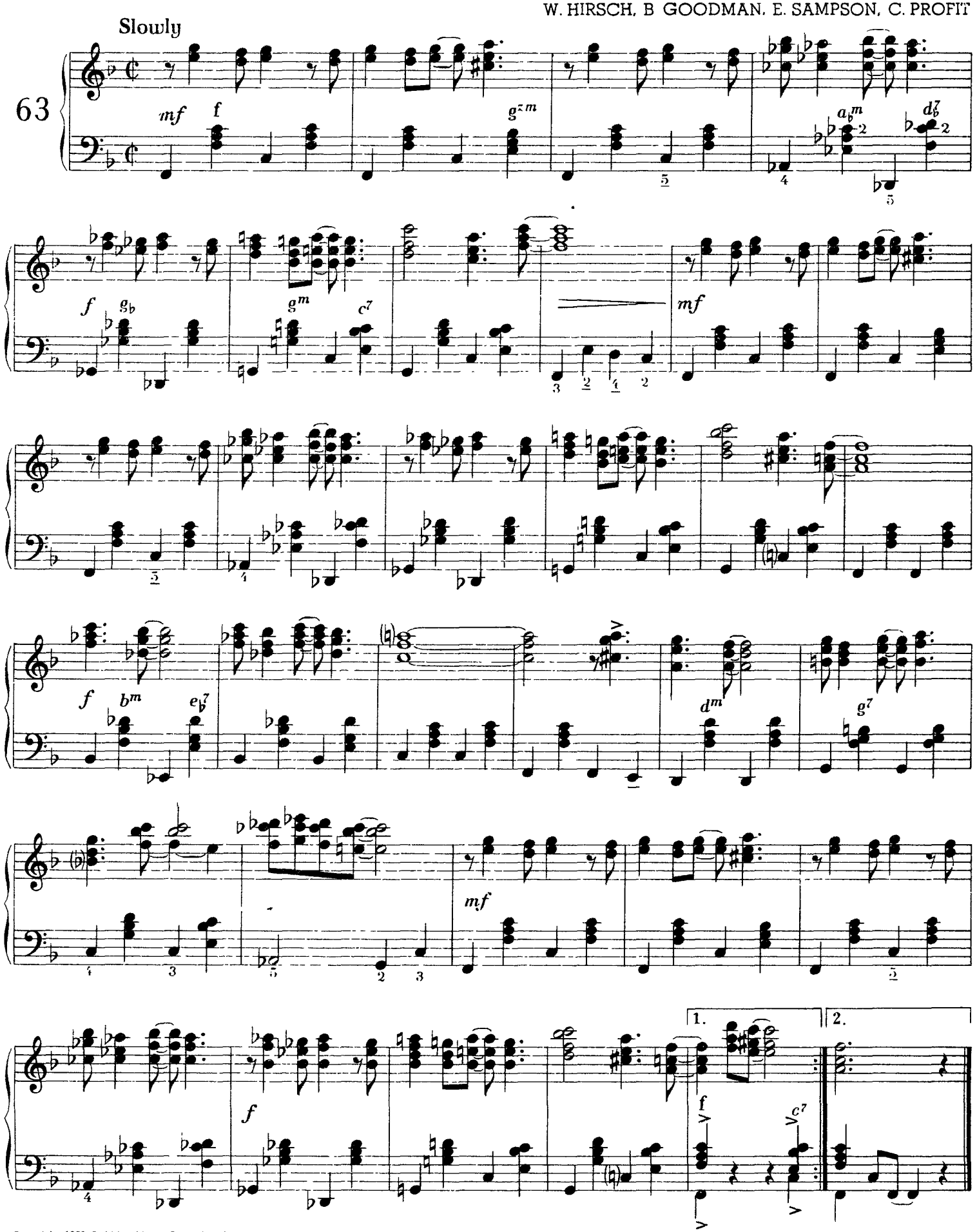


Przykład improwizacji na s 94

Copyright 1959 Robbins Music Corp N Y

LULLABY IN RHYTHM

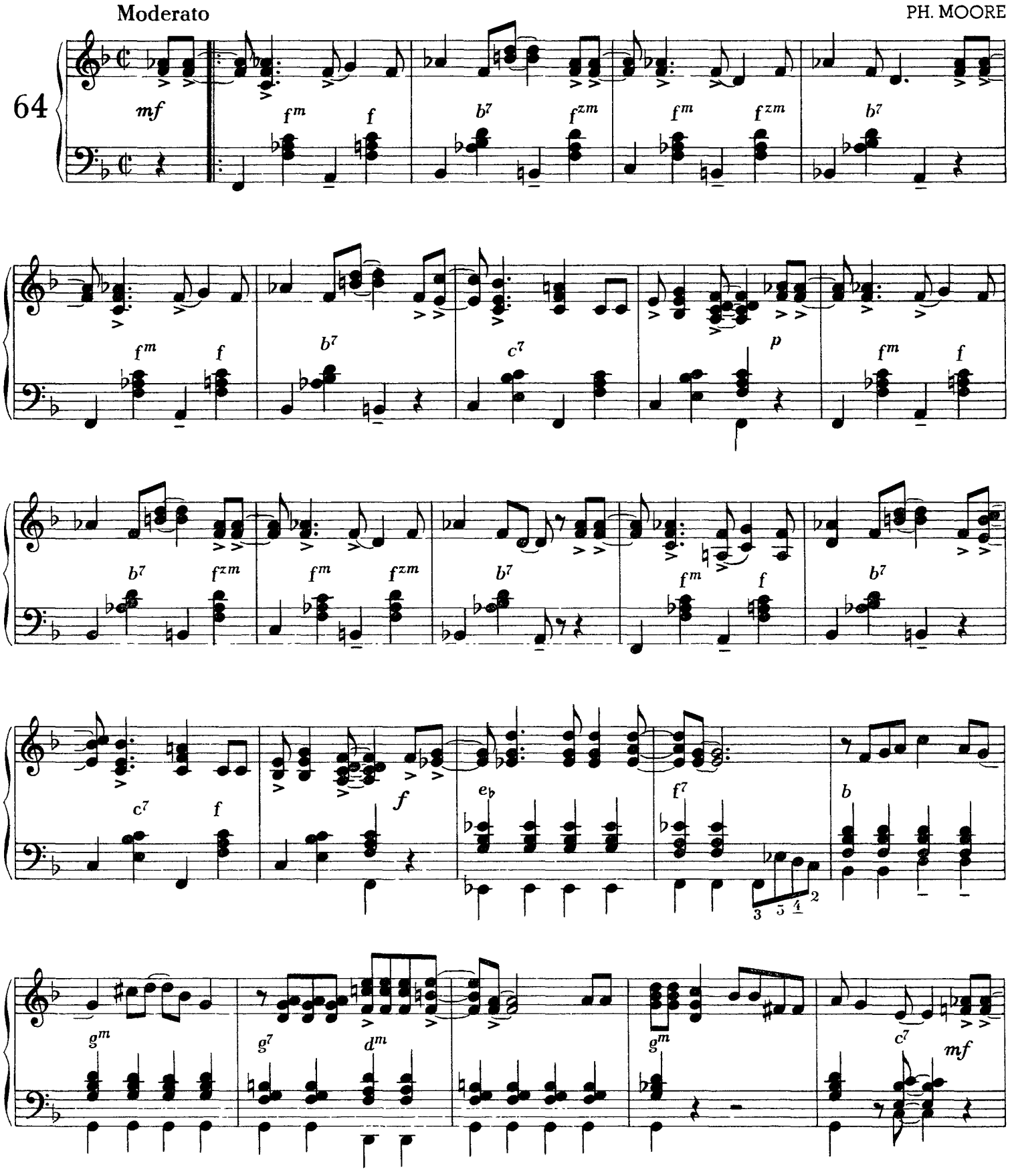
W. HIRSCH, B GOODMAN, E. SAMPSON, C. PROFIT

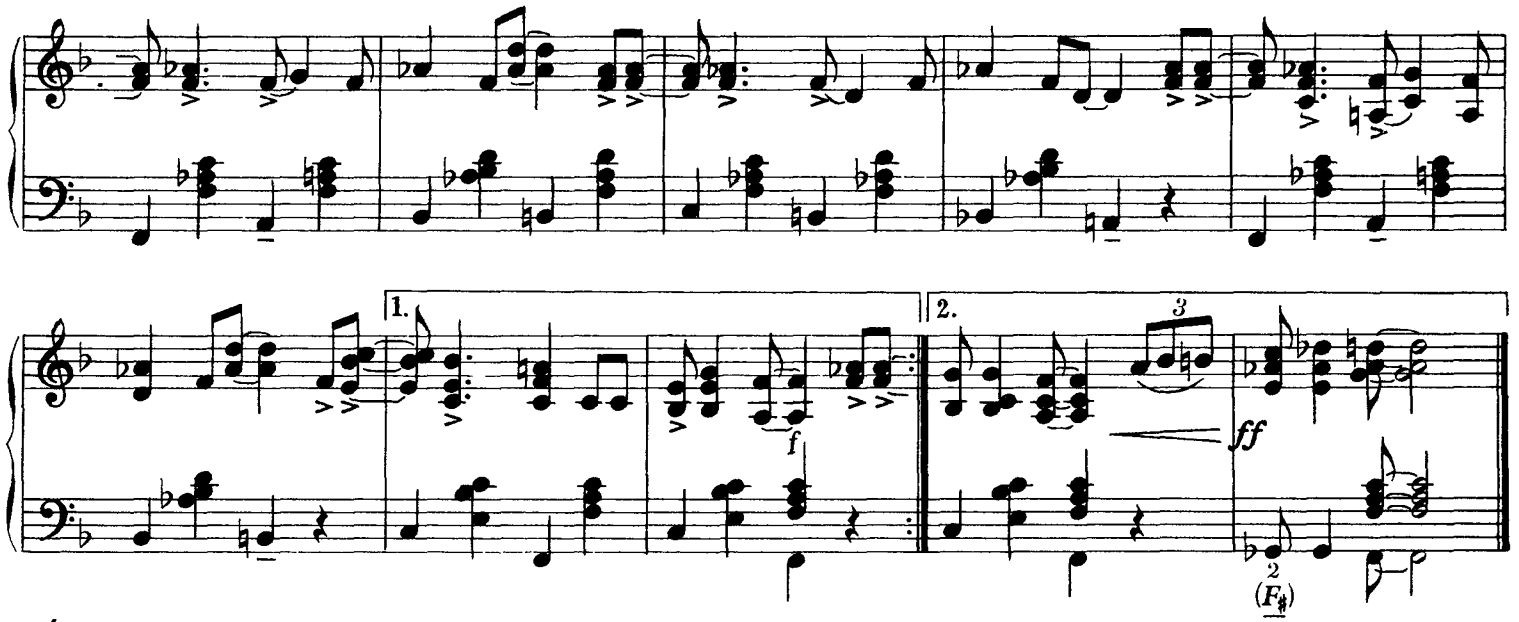


Copyright 1953 Robbins Music Corp N Y

SHOO — SHOO BABY

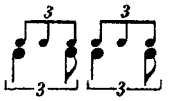
fokstrot



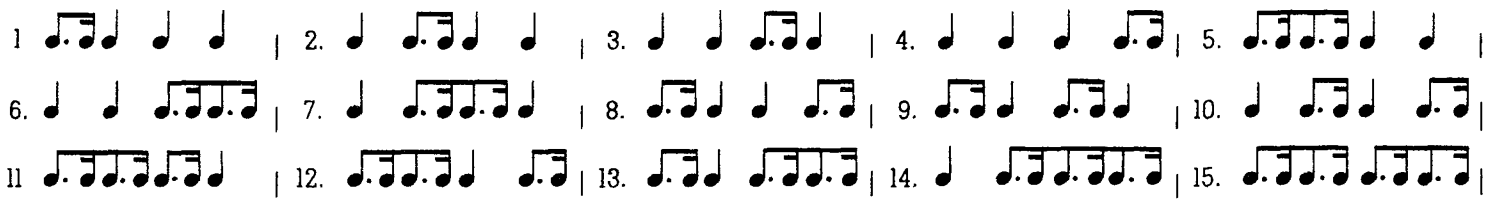


Ósemki z kropką, szesnastki, triole, riff

W muzyce jazzowej przyjęło się, że ósemki z kropką wykonuje się nieco krócej, aniżeli wskazuje zapis.

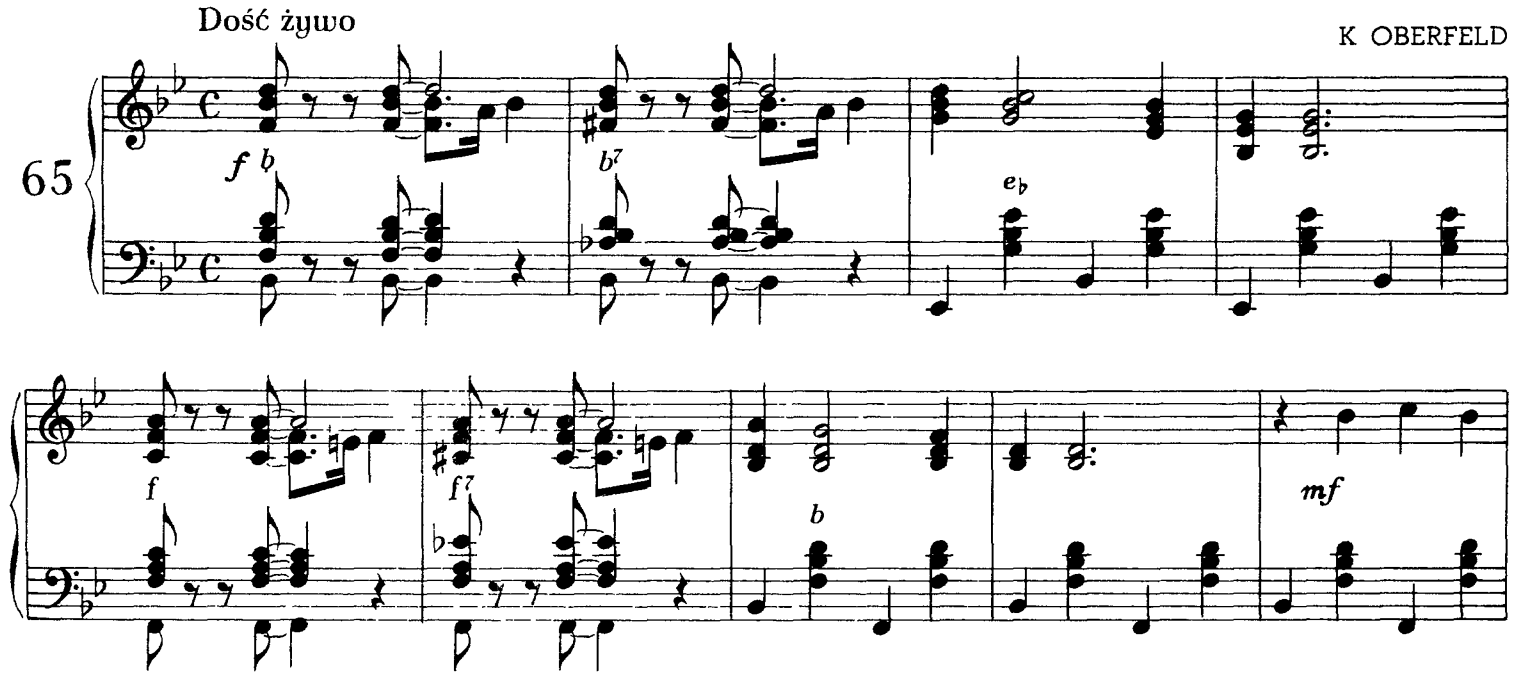
zamiast wykonuje się 

Ósemki z kropką należy ćwiczyć zarówno w ćwiczeniach akordowych, jak i melodycznych według poznanych uprzednio wzorów, stosując warianty poznanych rytmów:



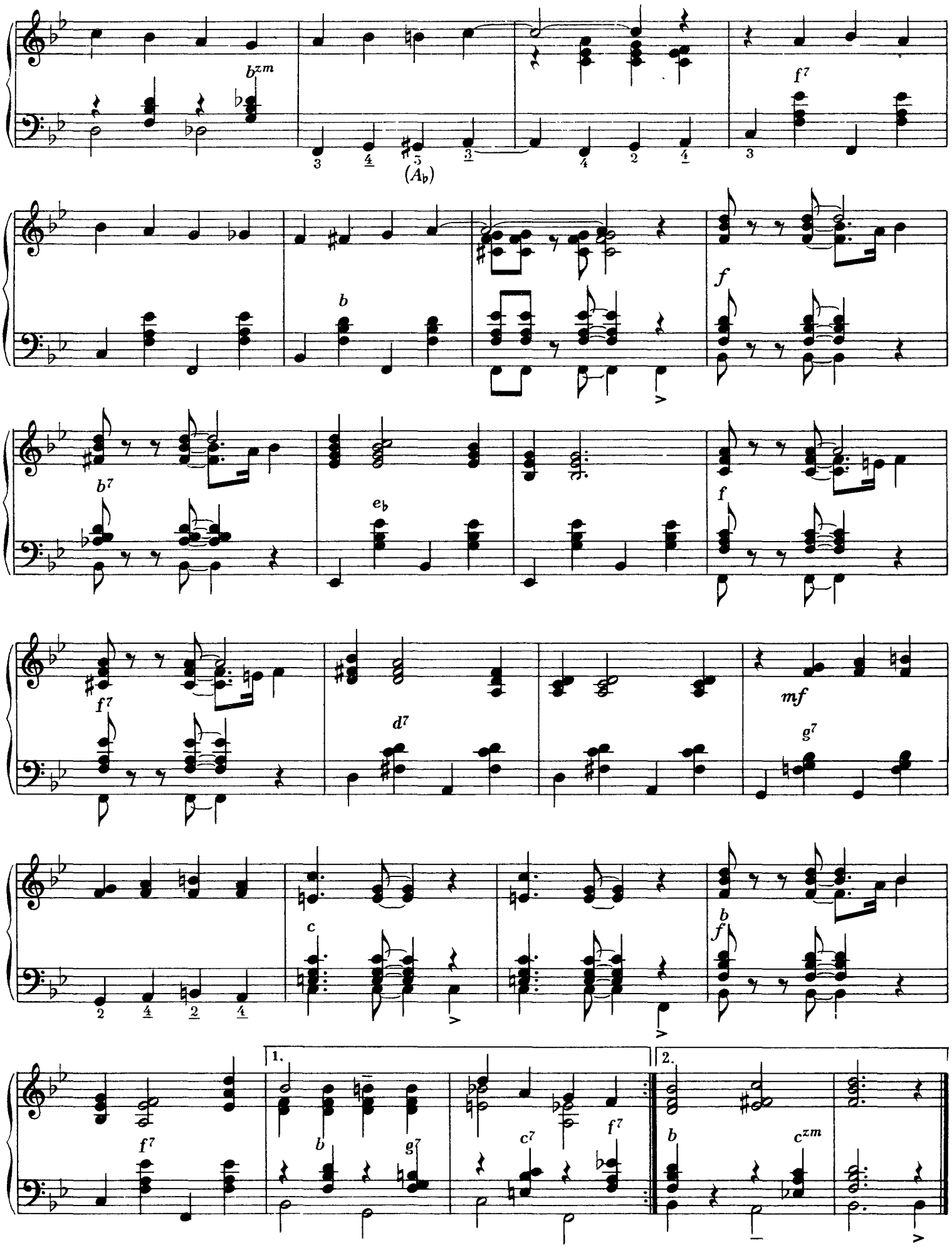
Przykłady:

TWOJA ŻONA TAŃCZY CHARLESTONA*

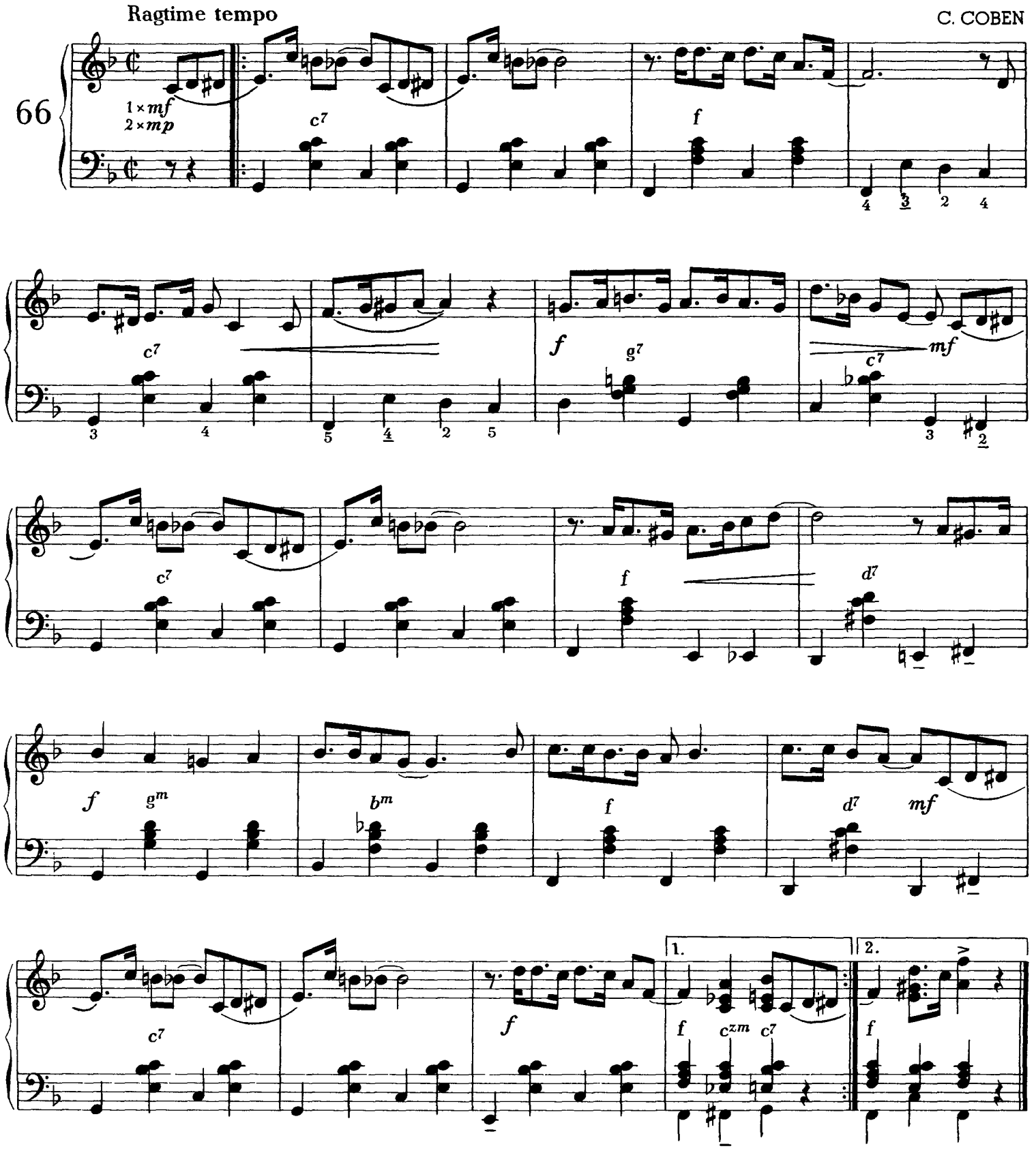


* Charleston — synkopowany taniec jazzowy w tempie fokstrota. Nazwa pochodzi od miasta Charleston w Stanach Zjednoczonych.

Copyright by K Oberfeld 1926 Paris


b^{zm}
f^7
(Ab)
b
f
b^7
e_b
f
f^7
d^7
mf
g^7
c
b
f
1.
2.
f^7
b
g^7
c^7
f^7
b
c^{zm}

THE OLD PIANO ROLL BLUES



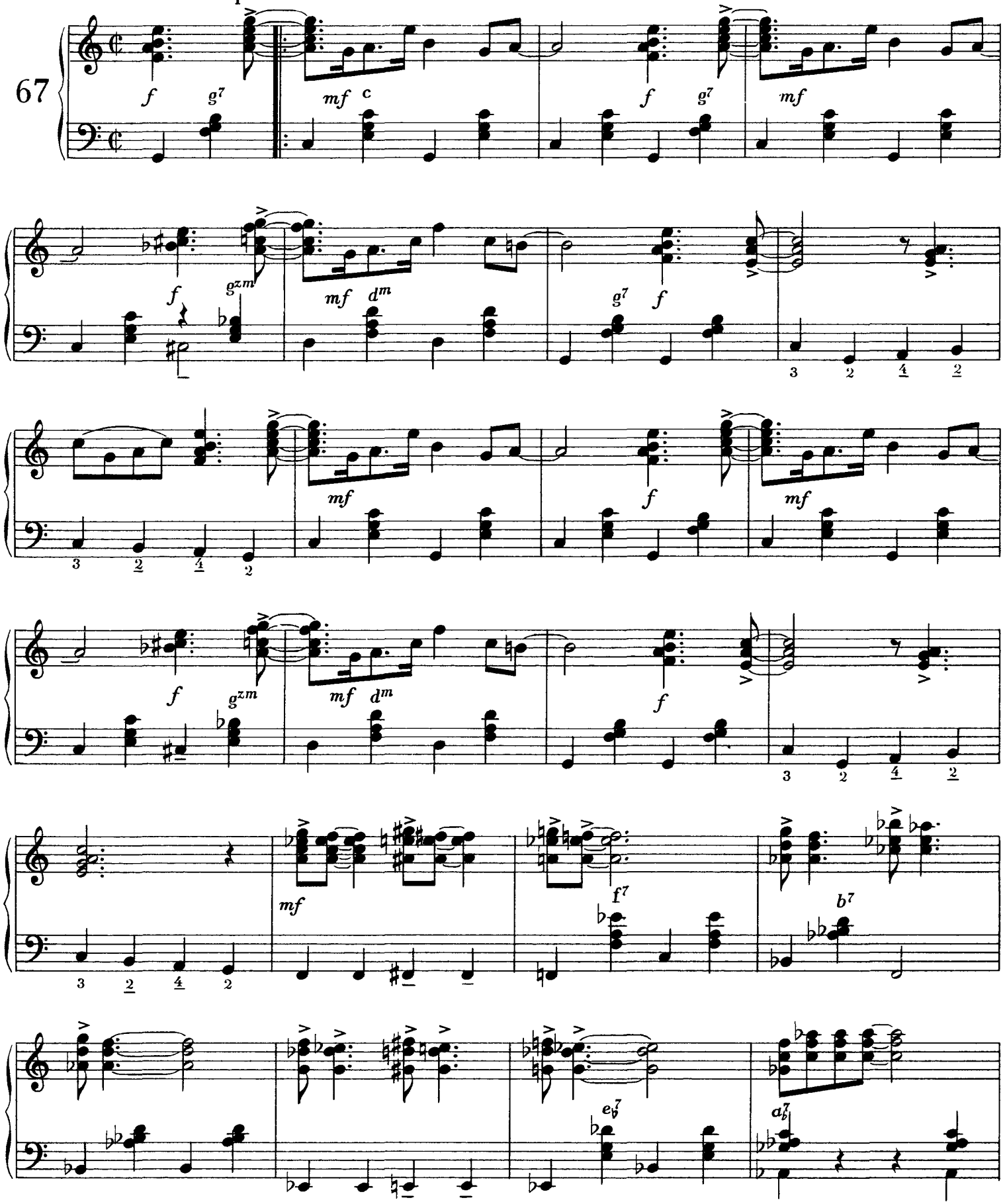
Copyright 1953 Robbins Music Corp N Y

STOMPIN' AT THE SAVOY

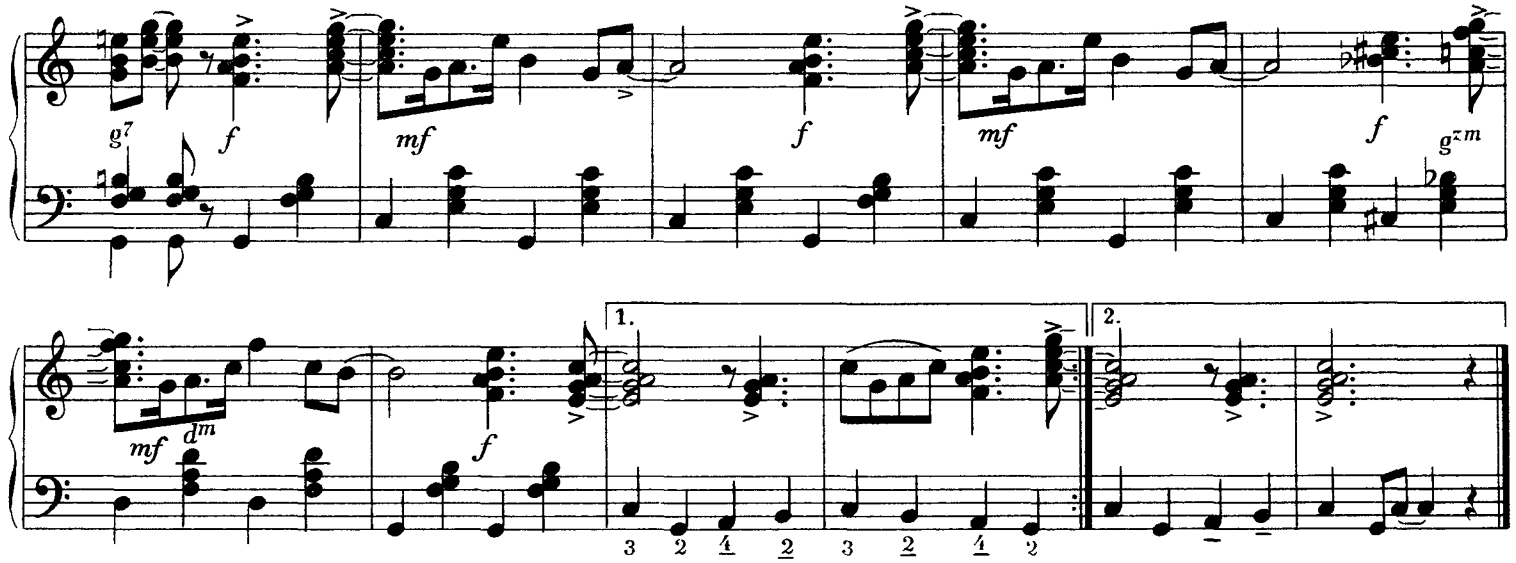
swing

Medium tempo

B. GOODMAN, CH. WEBB, E. SAMPSON



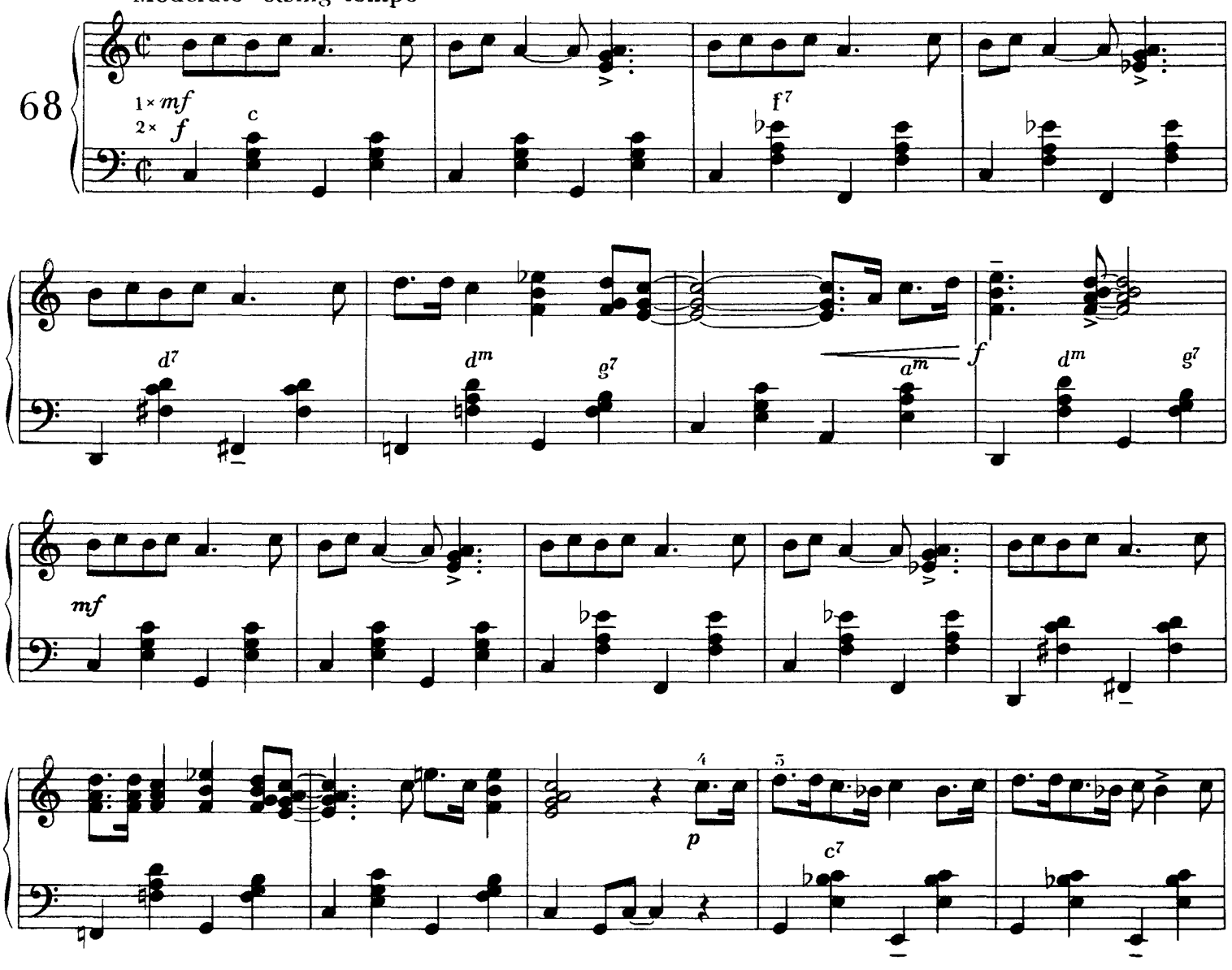
Copyright 1953 Robbins Music Corp N Y

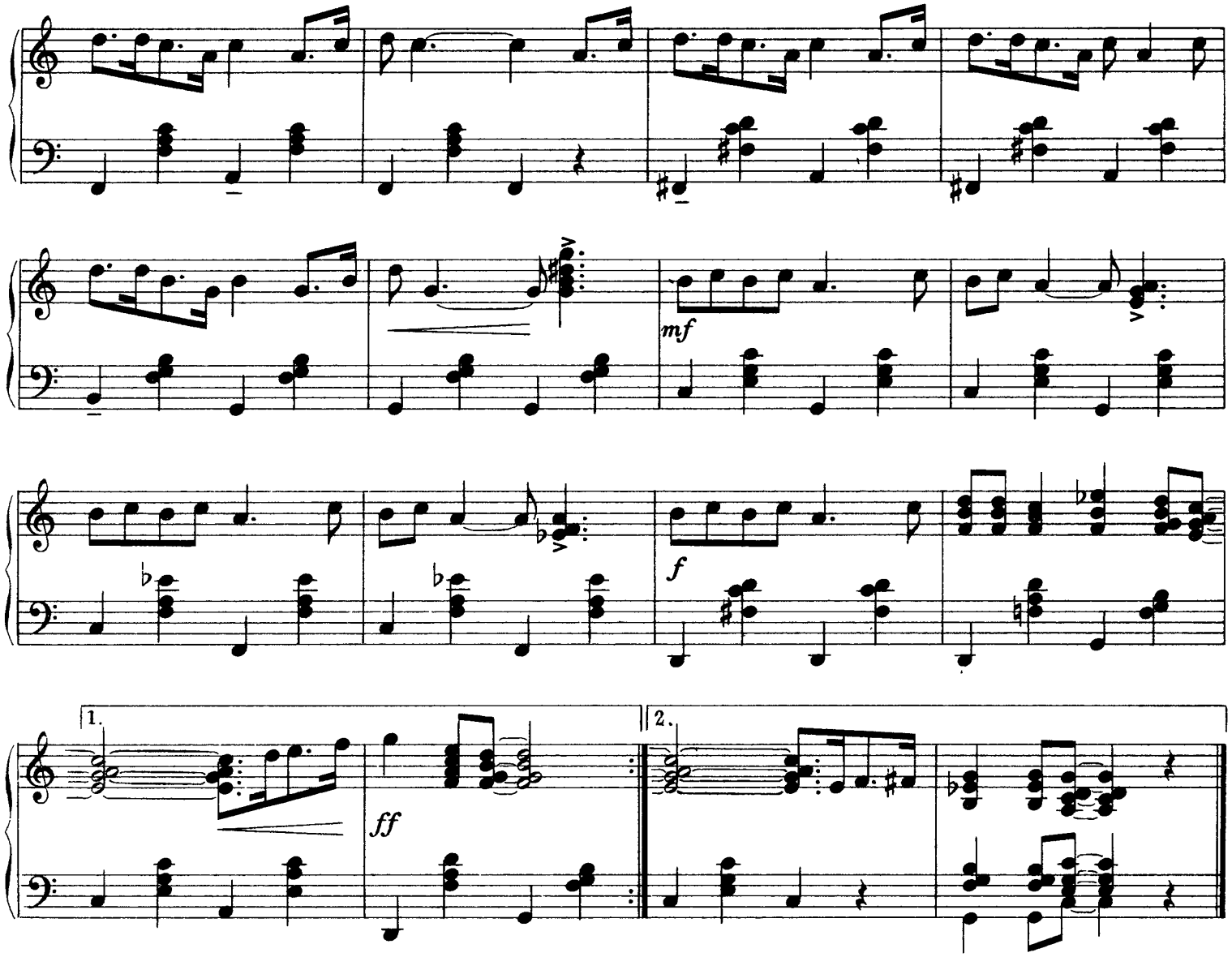


UNDECIDED

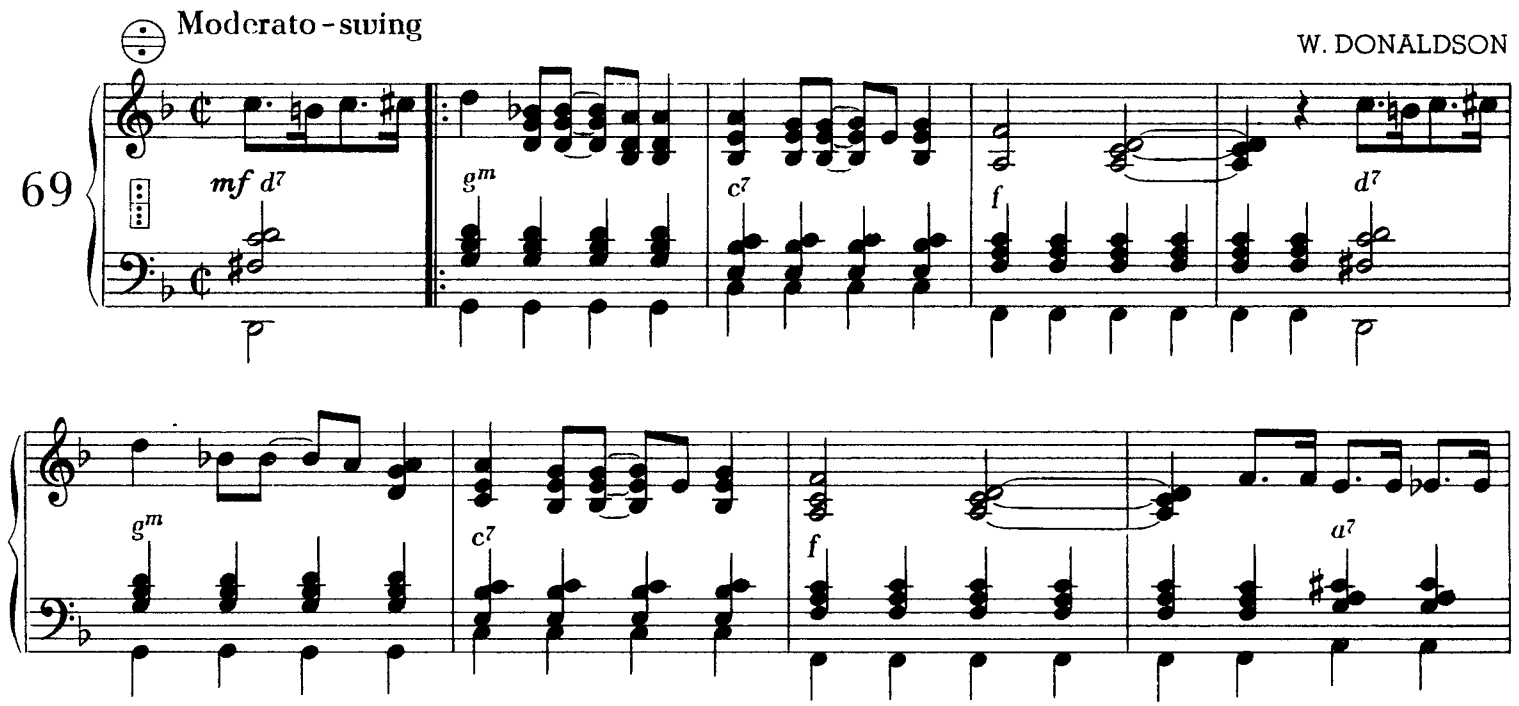
Moderato - swing tempo

CH SHAVERS

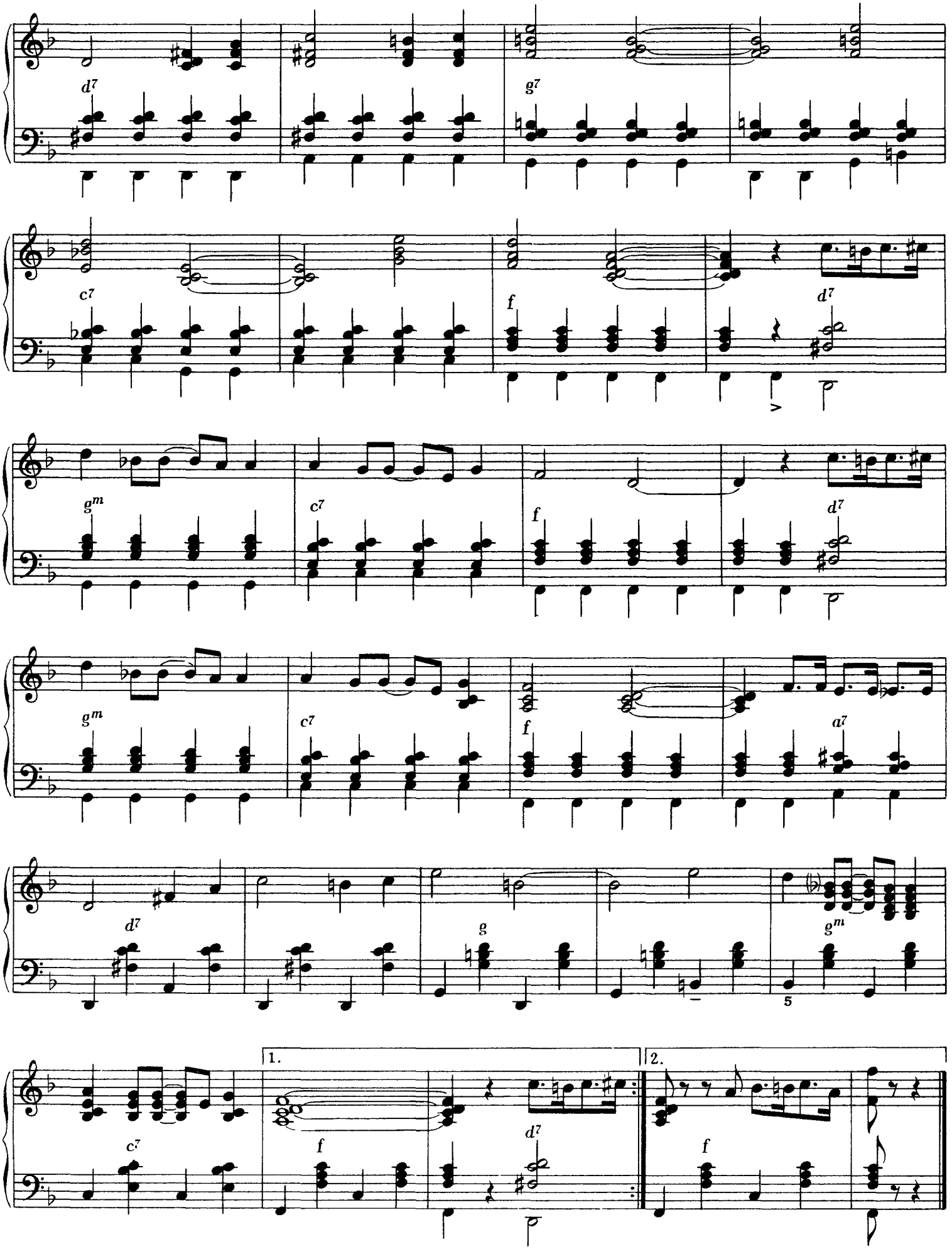




AT SUNDOWN

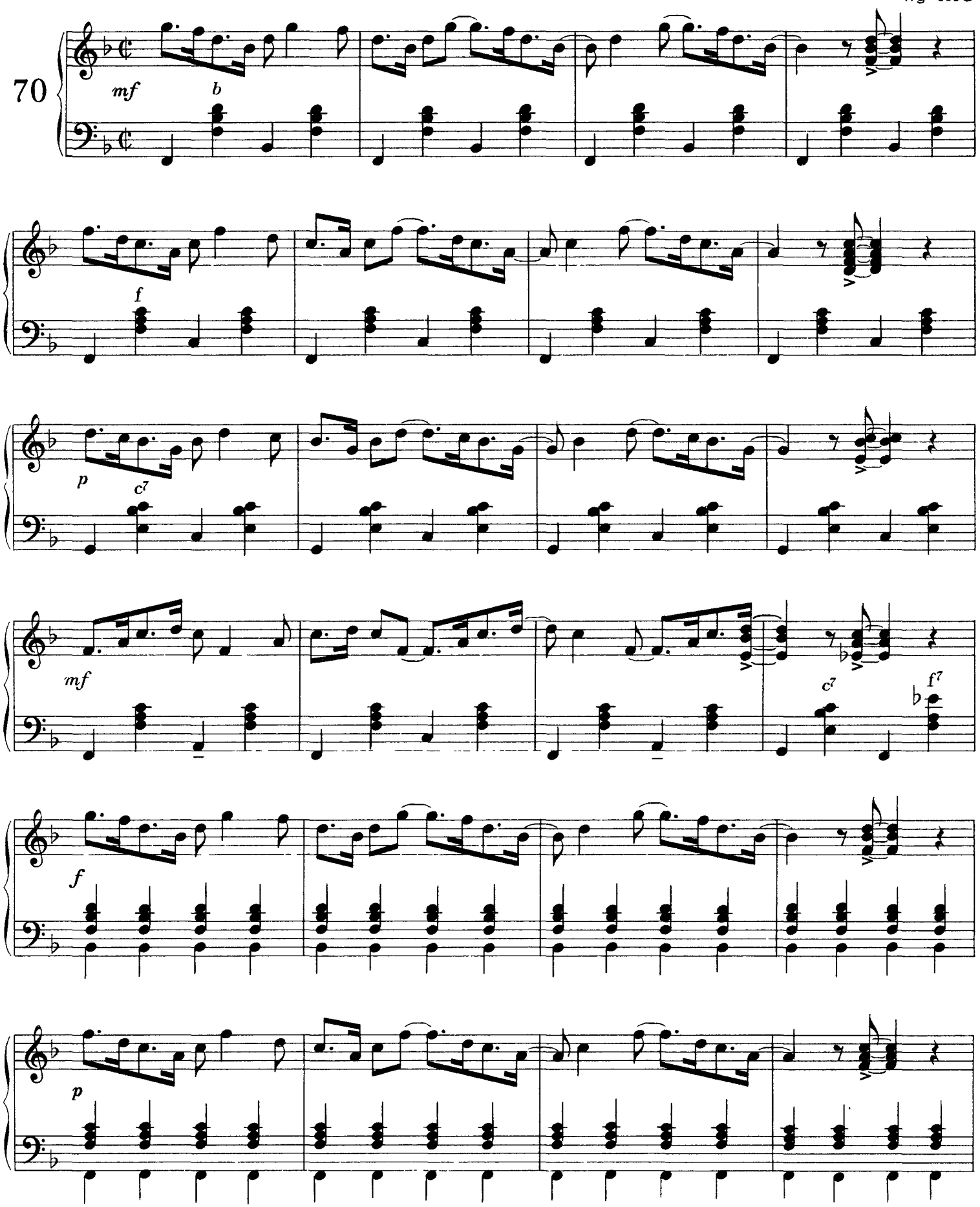


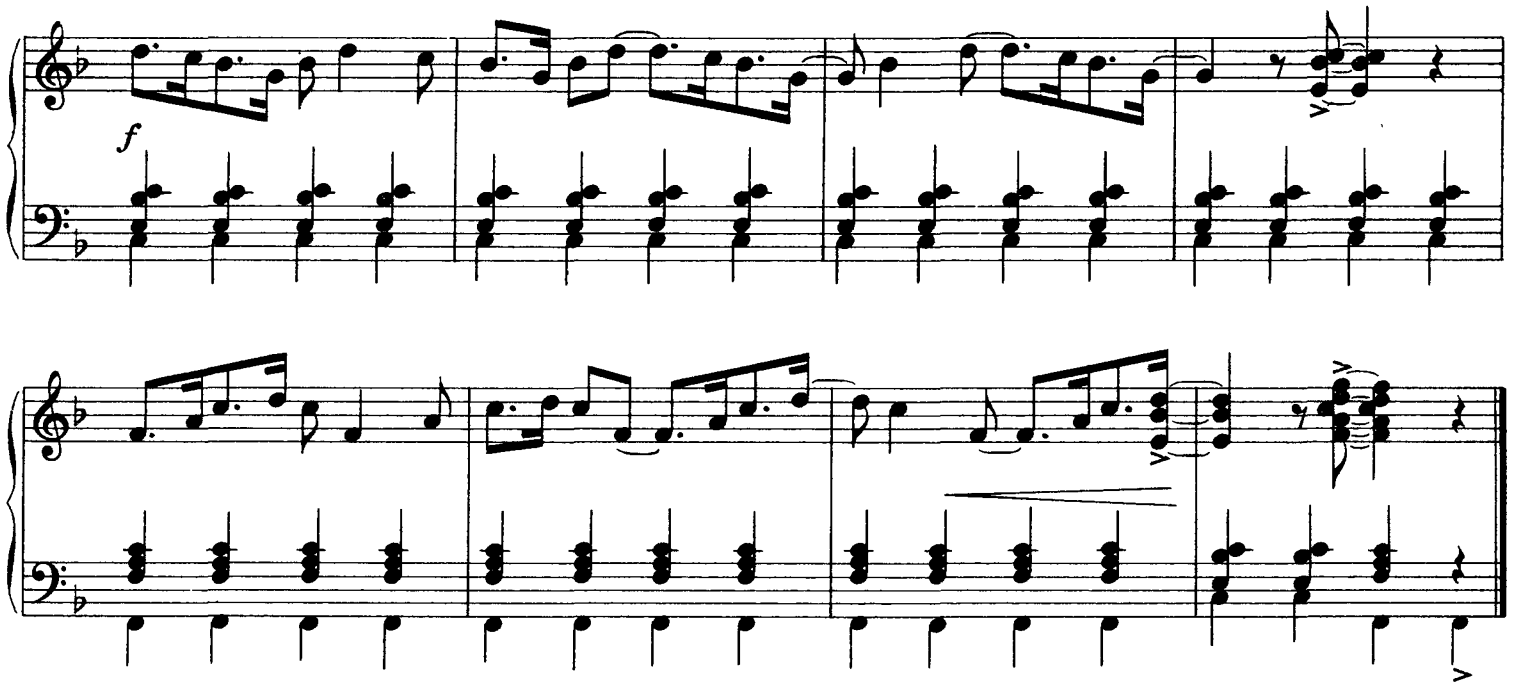
Copyright 1959 Lee Feist Inc N Y


d7
g7
c7
f
d7
gm
c7
f
d7
gm
c7
f
a7
d7
g
gm
5
1.
2.
c7
f
d7
f

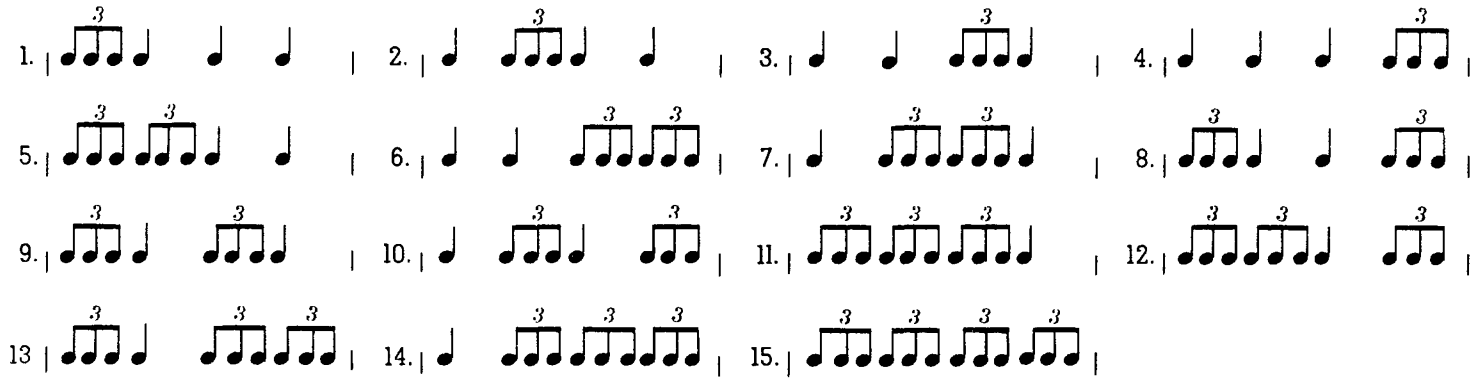
STUDIUM SWINGOWE

wg TITO

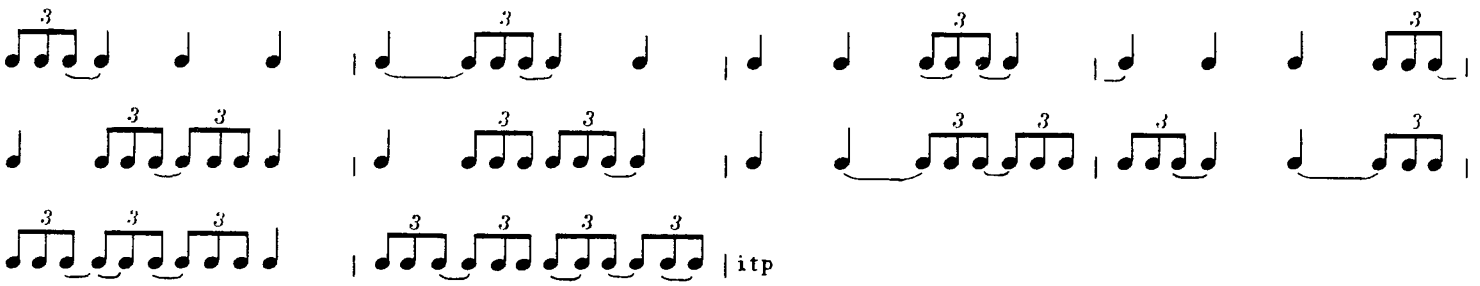




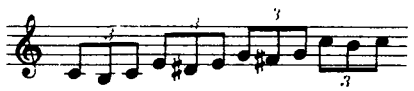
Ćwiczenie t r i o l opieramy na kolejno poznawanych dotychczas sposobach (ćwiczenie akordowe i melodyczne), z zastosowaniem rytmów:



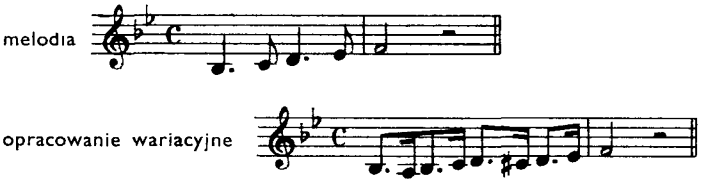
oraz ich wariantów, np..



Akordowe ćwiczenie triol jest wazne, gdyż pozwala na opanowanie techniczne staccata palcowego. W ćwiczeniach melodycznych należy opierać się przede wszystkim na rozłożonych akordach, stosując dowolnie dodane dźwięki obce (zob. s. 31), np.:



Dźwięki obce (przejściowe) mają szczególne znaczenie w improwizowanych opracowaniach wariacyjnych melodii, np .

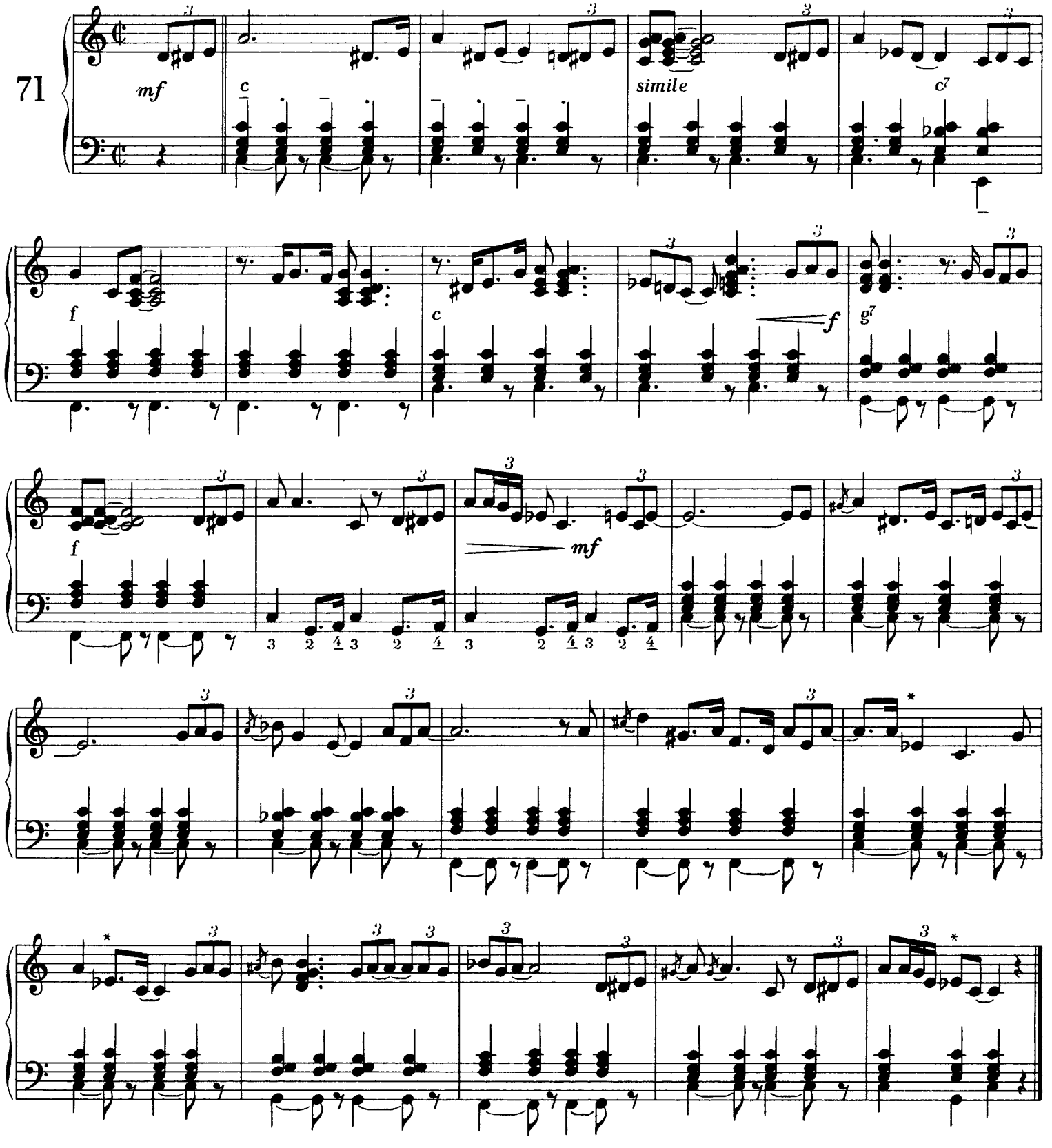


Jako przykład praktyczny podajemy fragment bluesa z charakterystycznym bluesowym akompaniamentem (podstawa akordu w basie przedłużona, słabe części taktu staccatowo zerwane). W jego budowie wyróżniają się odcinki dwunastotaktowe. W takcie 19, 20 i 24 występuje w melodii obniżona tercja (es), oparta na akompaniamencie trójdźwięku C-dur. Jest to tzw. blue ton.

COW — COW BOOGIE

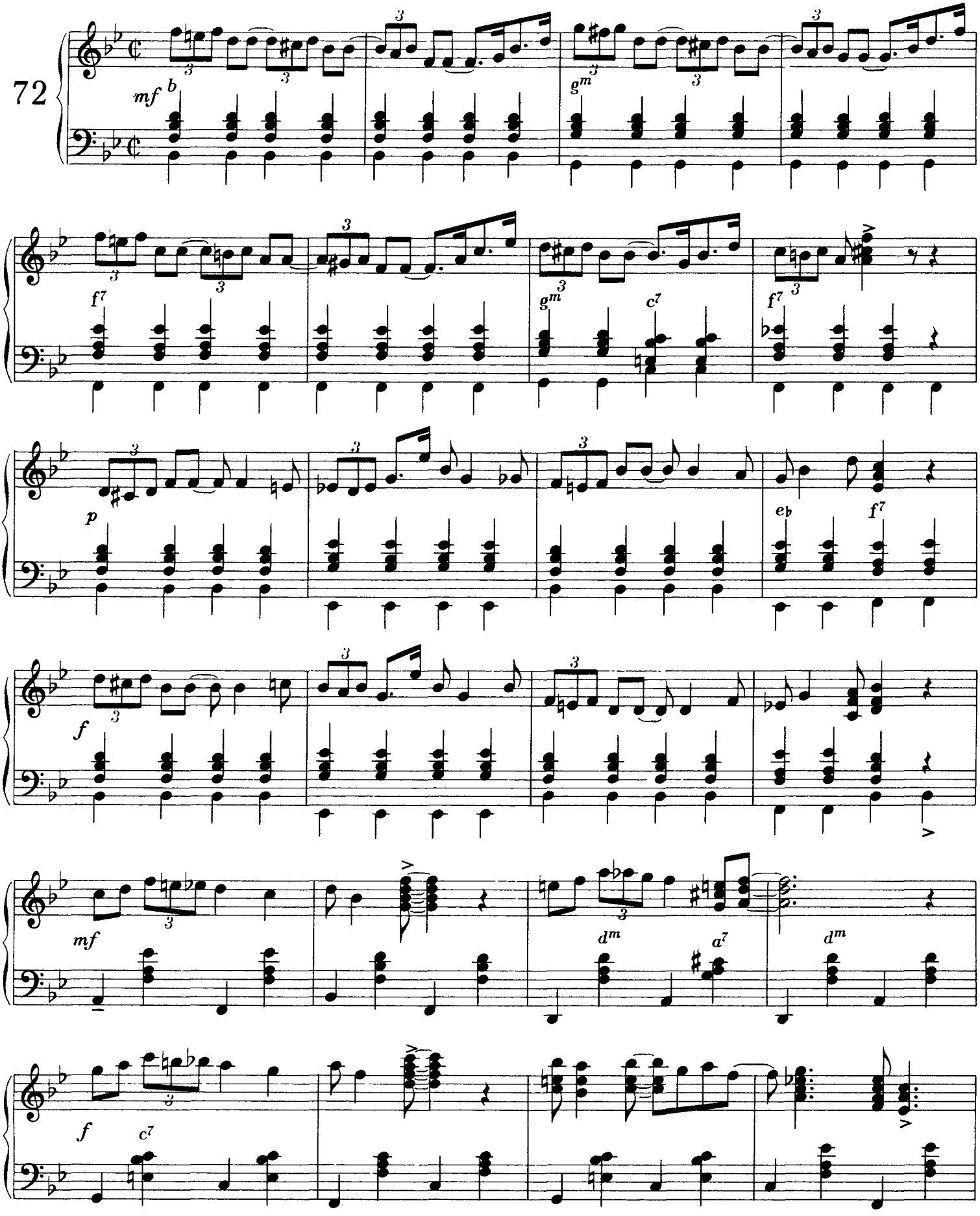
Slow blues tempo

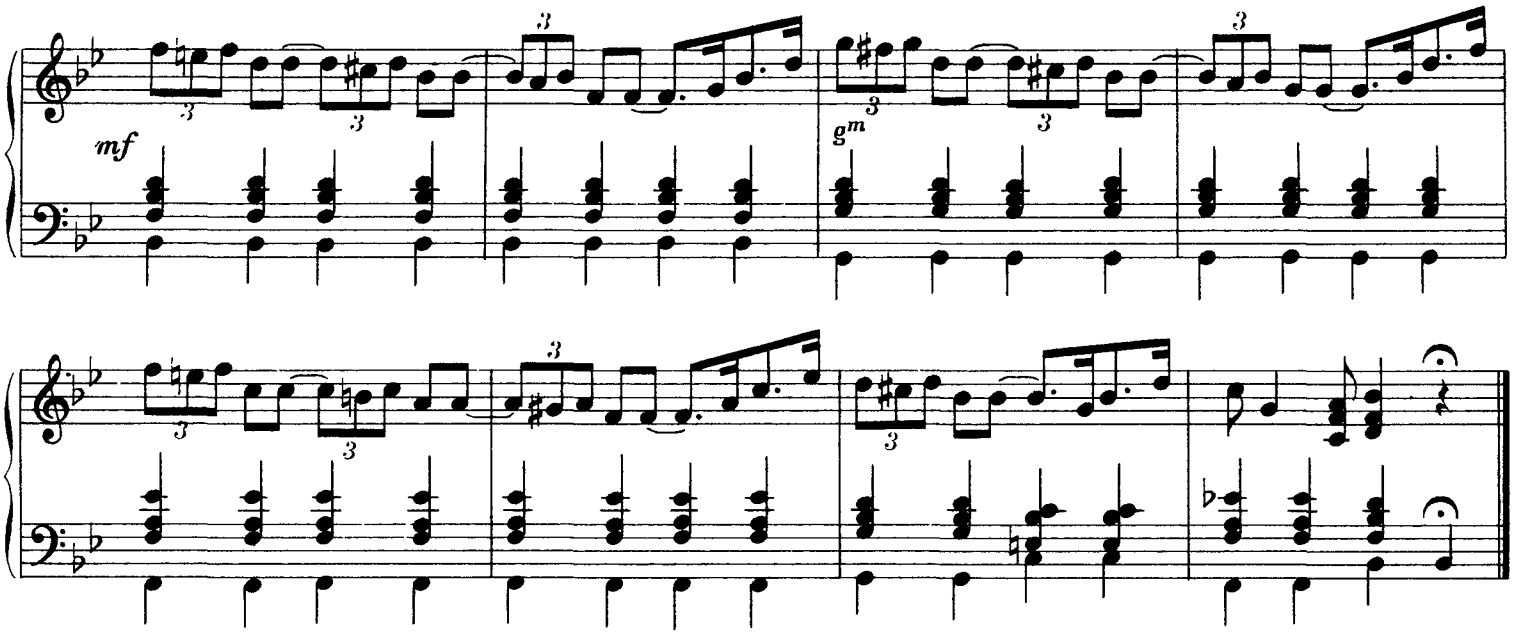
D. RAYE, G. de PAUL, B CARTER



2 etiudy swingowe z zastosowaniem triol

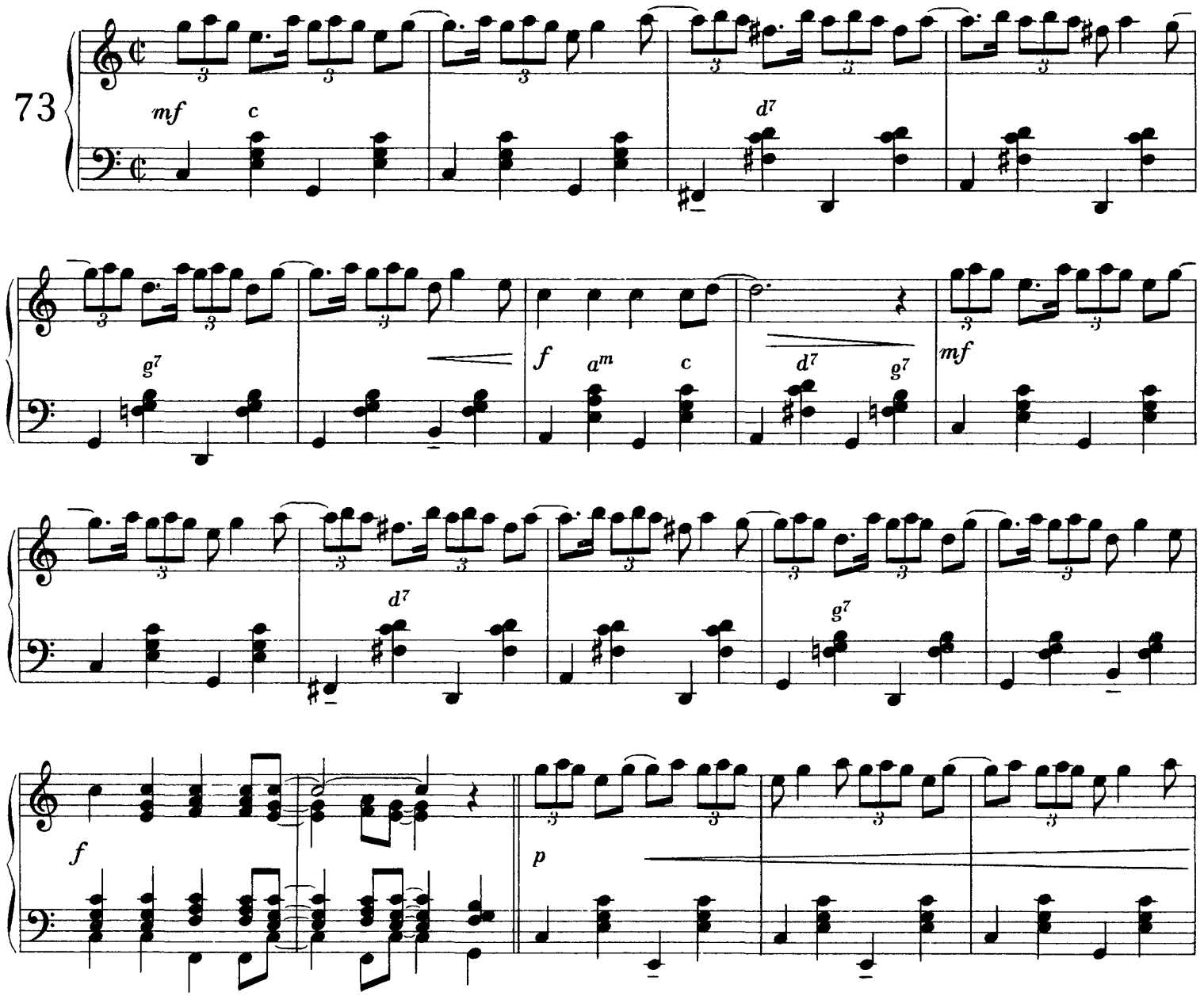
J. ORZECHOWSKI

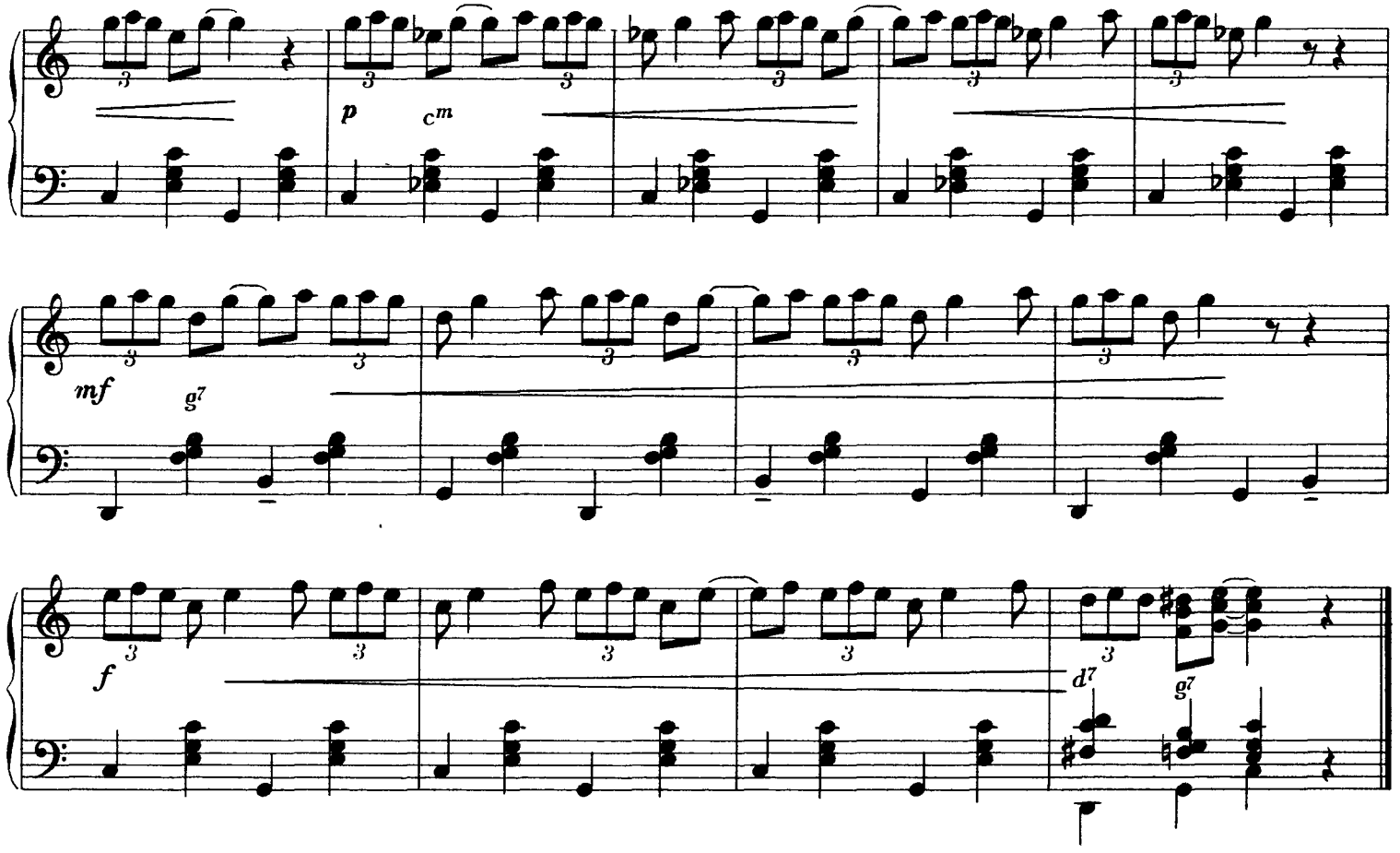




Grać lekko

wg TITO

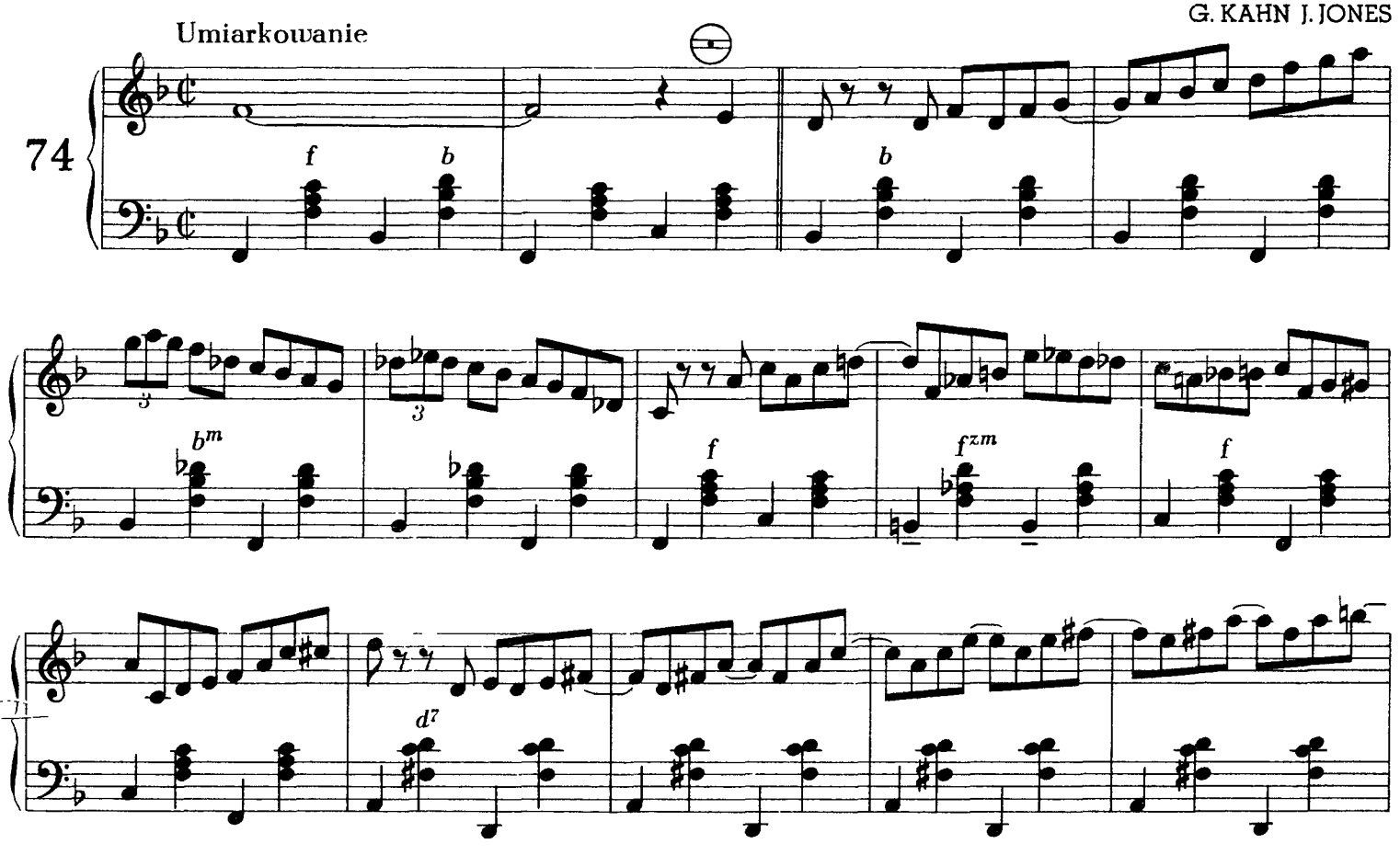


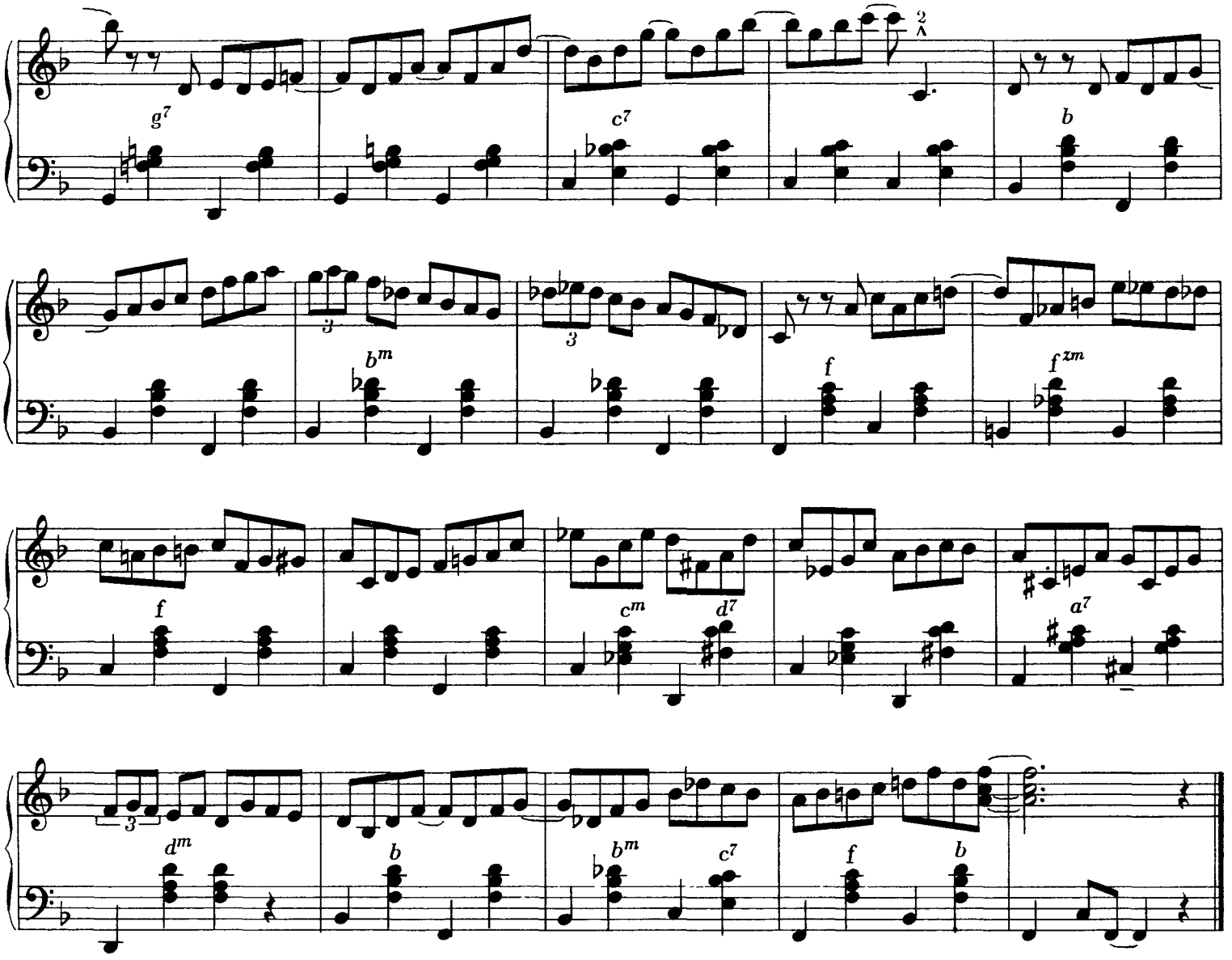


I'LL SEE YOU IN MY DREAMS

Przykład improwizacji — zob. s. 8

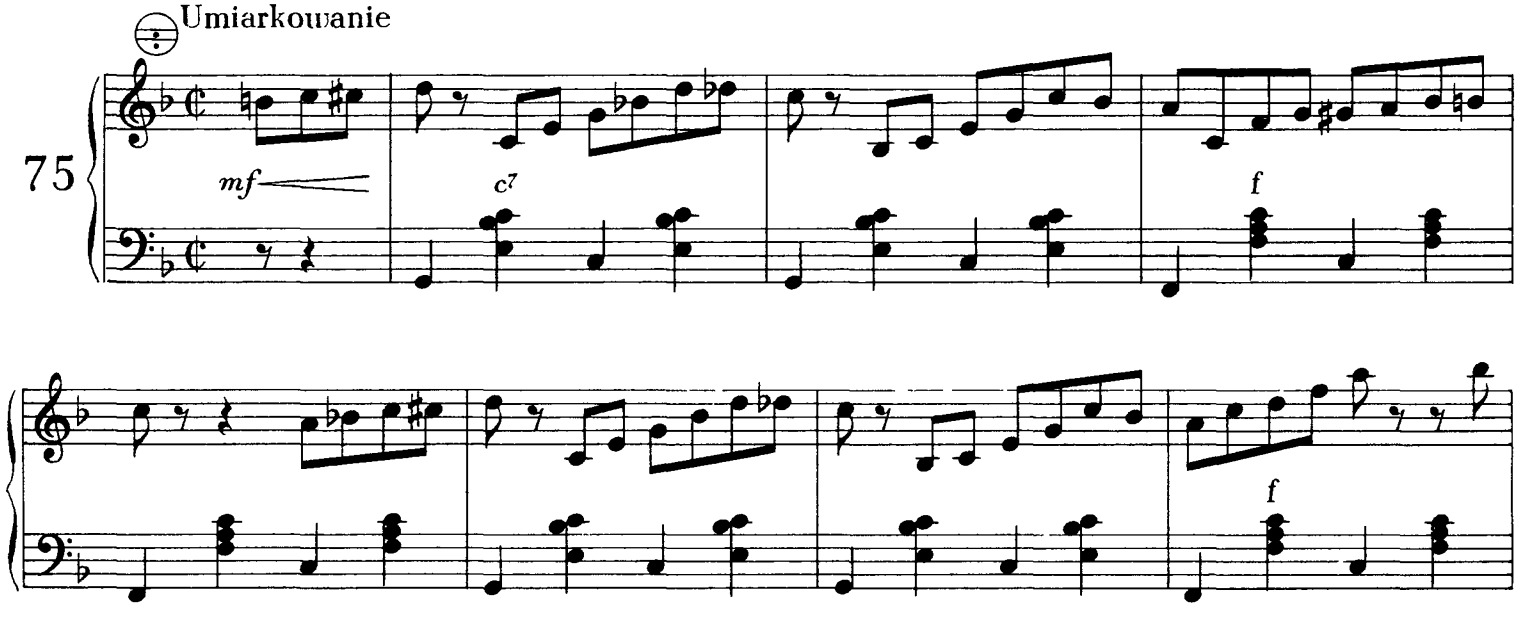
G. KAHN J. JONES

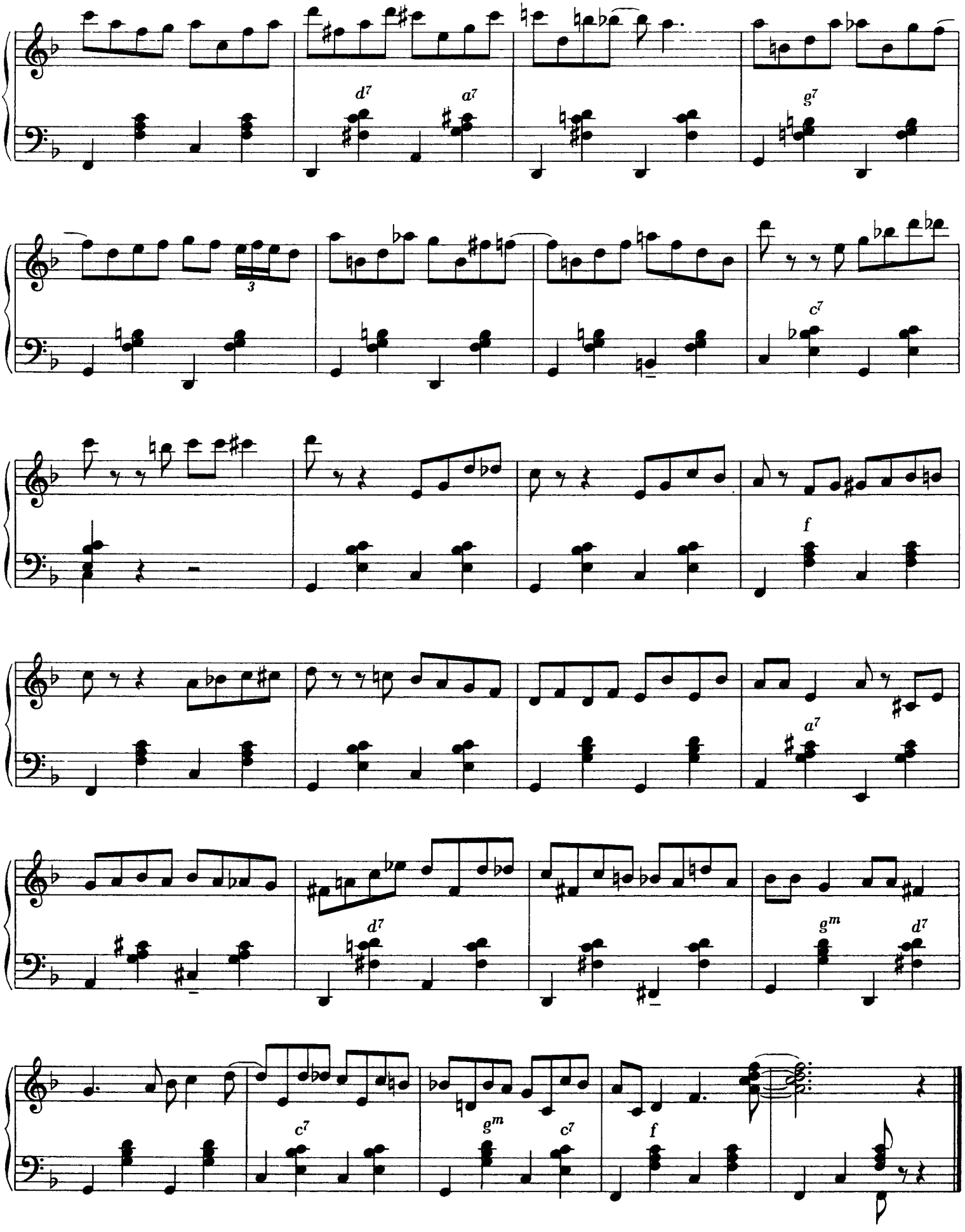




YOU WERE MEANT FOR ME

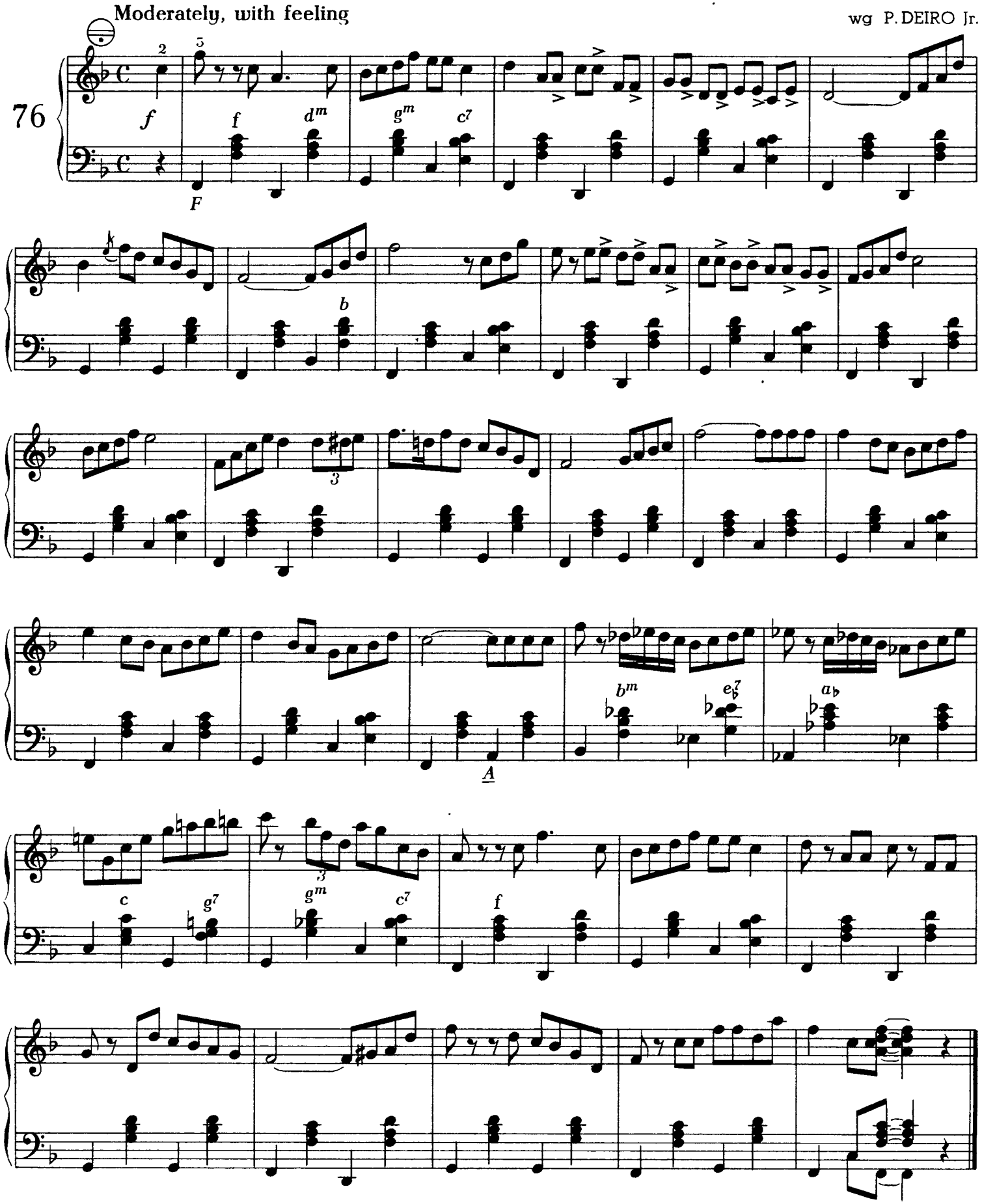
Przykład improwizacji — zob s 9




d7
a7
g7
3
c7
f
a7
d7
gm
d7
c7
gm
c7
f

BLUE MOON

Przykład improwizacji — zob s 76

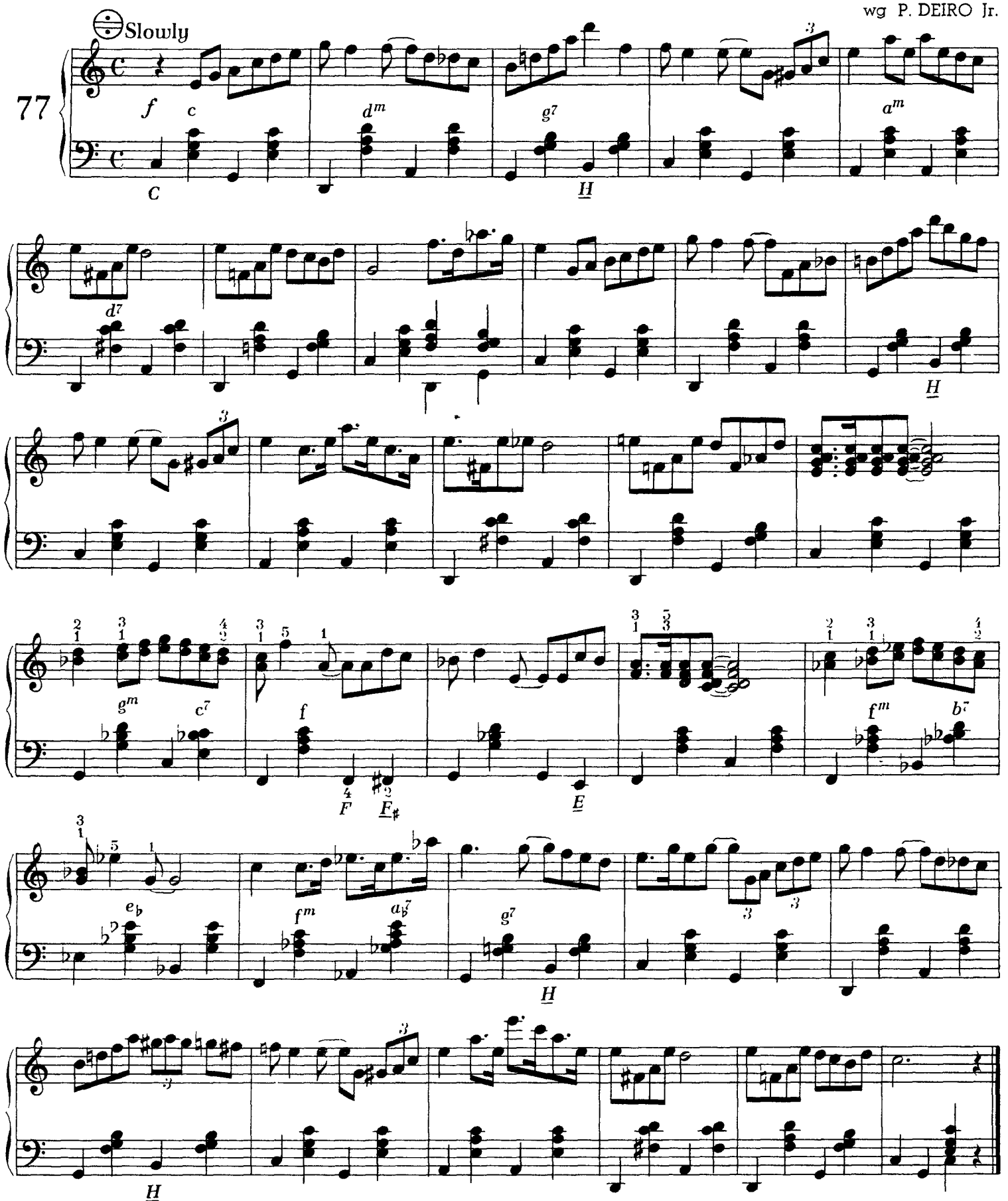


Copyright 1959 Miller Music Corp • N Y

TAKING A CHANCE ON LOVE

Przykład improwizacji — zob. s 53

wg P. DEIRO Jr.

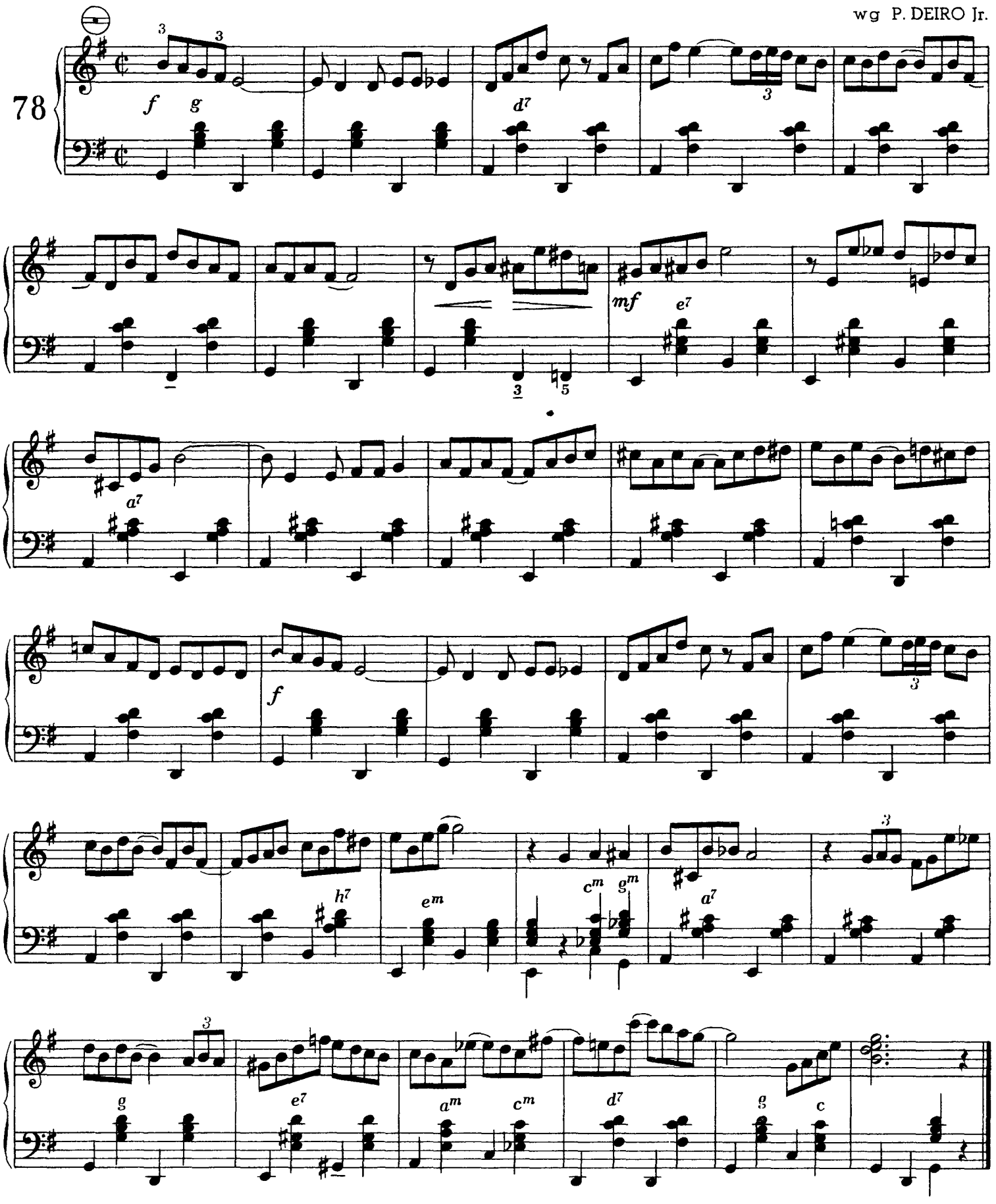


Copyright 1959 Robbins Music Corp N Y

SLEEPY TIME GAL

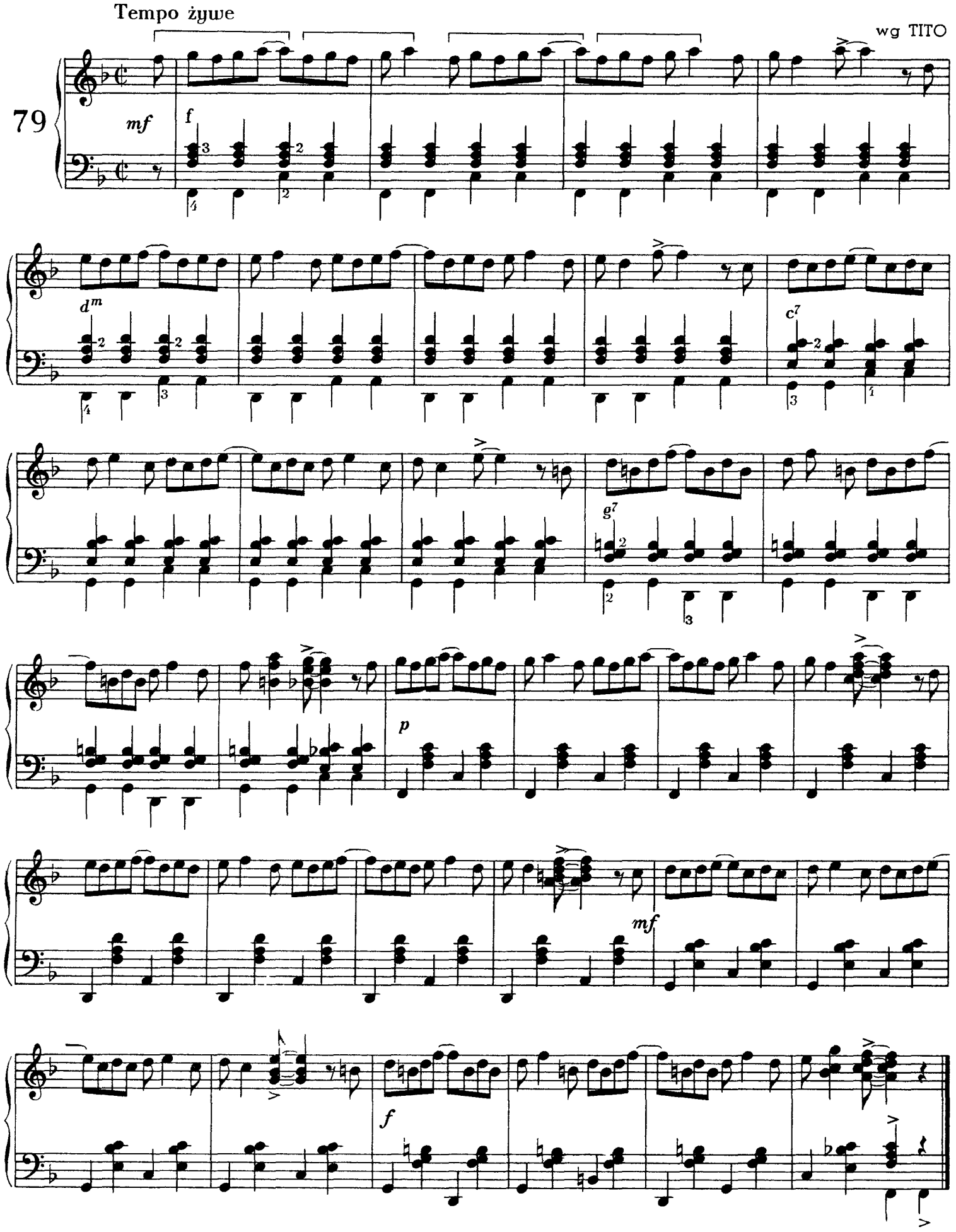
Przykład improwizacji — zob. s. 58

wg P. DEIRO Jr.

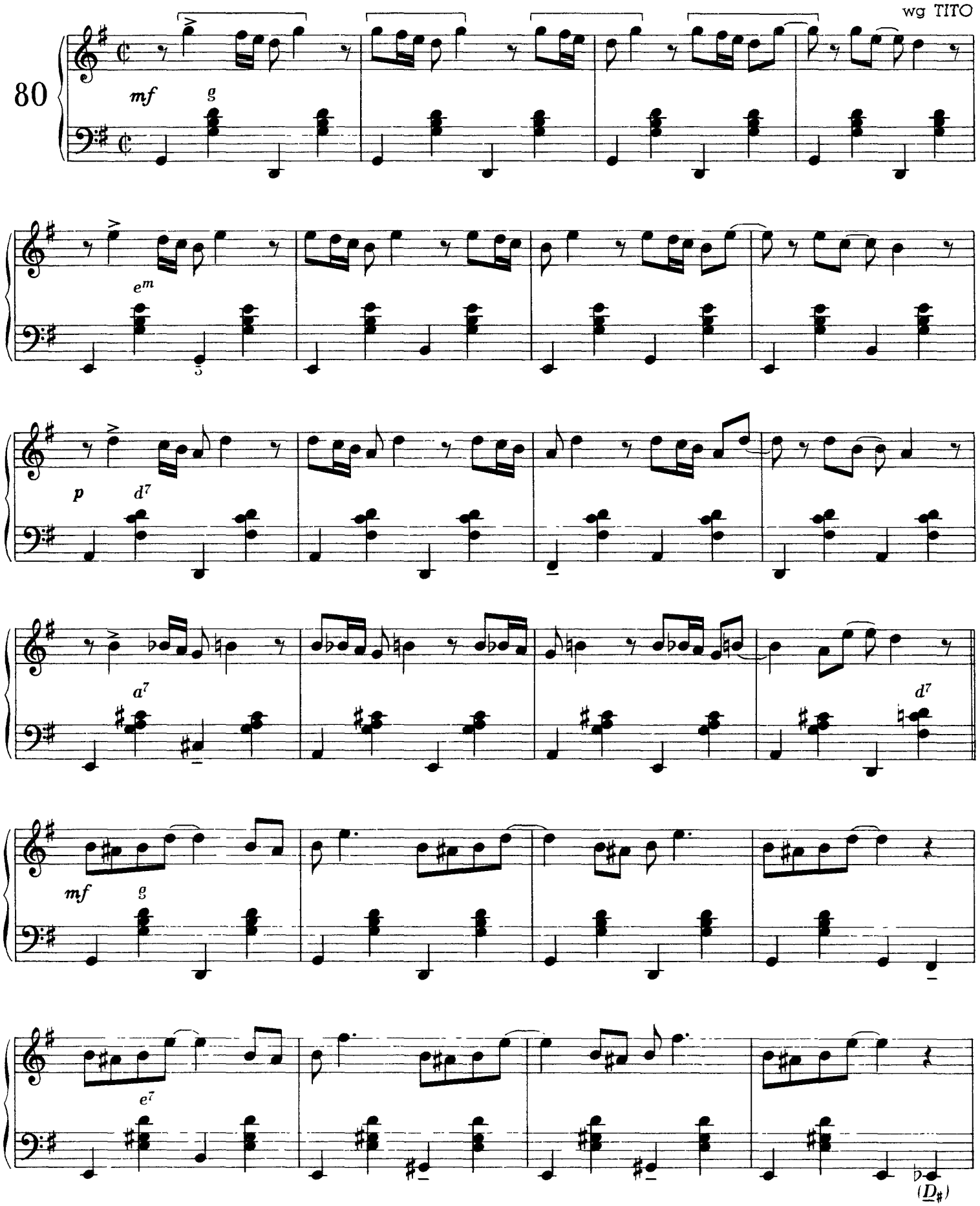


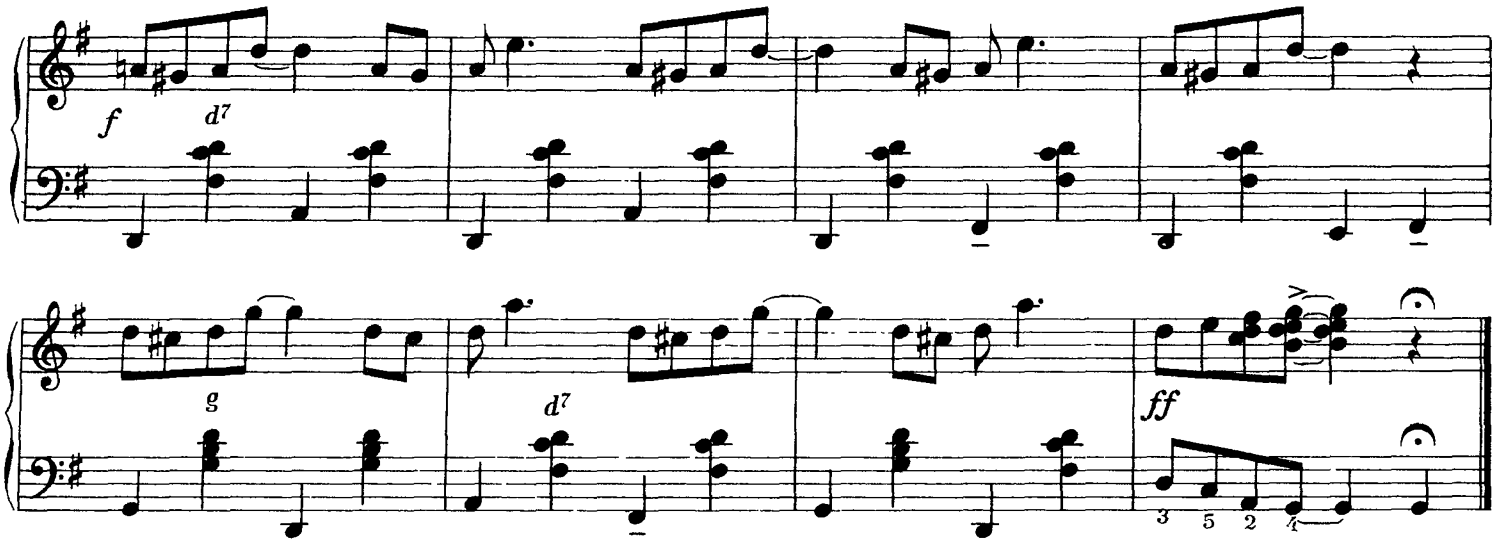
Copyright 1959 Lee Feist Inc N Y

R i f f — jest to charakterystyczna maniera swingowa, polegająca na uporczywym powtarzaniu motywu albo frazy melodycznej:



Zastosowanie riffu i rytmów szesnastkowych



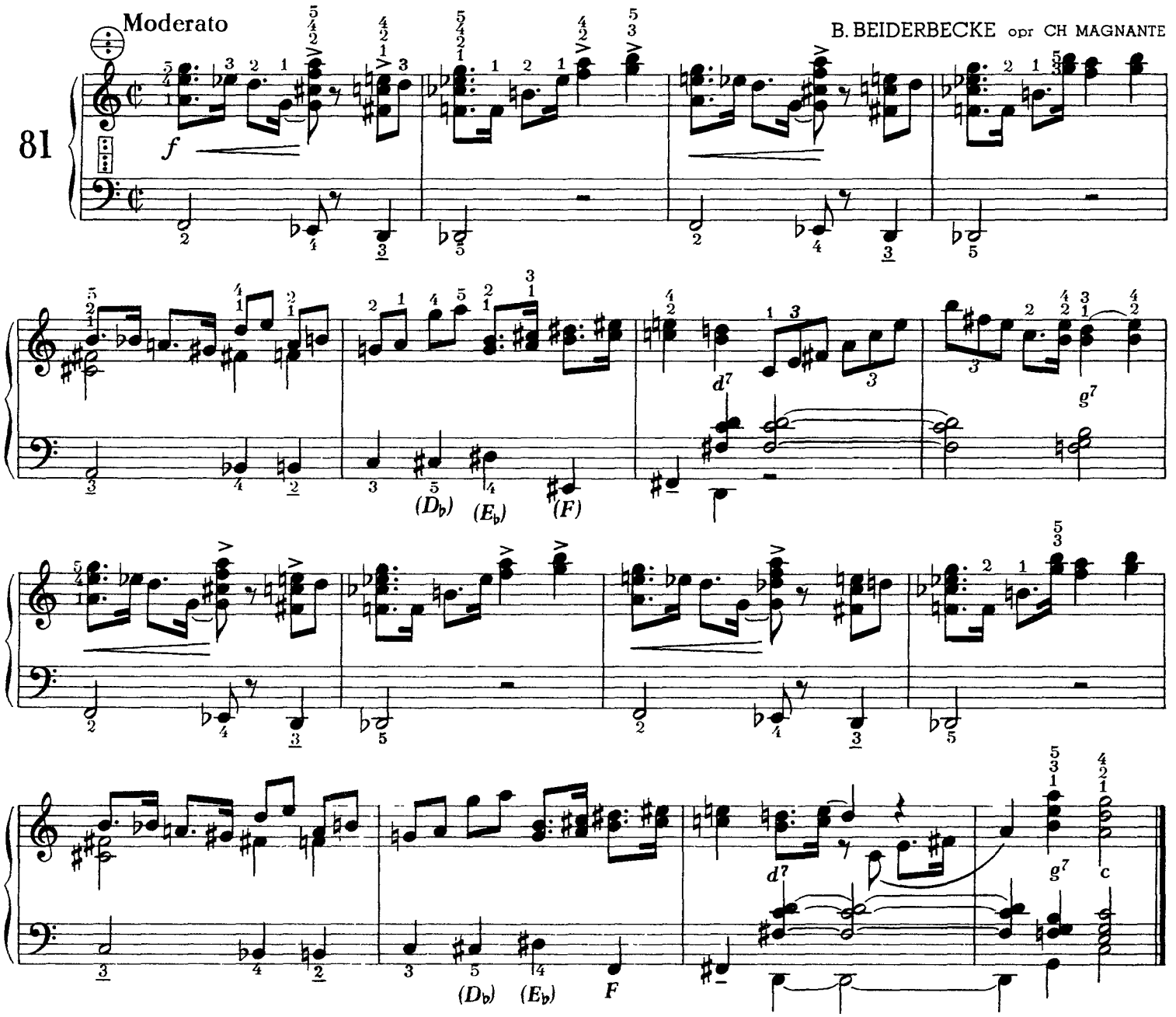


Poniżej zamieszczamy znany utwór Bix Beiderbecke'a *In a mist*, Pozwoli on nam przekonać się, jak duże nagromadzenie problemów rytmicznych może wystąpić w krótkim utworze i jak ważne jest dokładne ich opanowanie.

IN A MIST

Moderato

B. BEIDERBECKE opr CH MAGNANTE



Spis treści

s.

Od autora 2
Podstawowe rodzaje artykulacji 3
Przykłady oryginalnych tematów jazzowych 4
Przykłady rytmów tanecznych niesynkopowanych. One-step, shimmy . . 11
Podstawy rytmiki synkopowej 20
Istota swingu i przykłady oryginalnych tematów jazzowych 20
Dixieland 24
Podstawowe schematy rytmiczne i ich warianty swingowe 25
Podstawowy podkład harmoniczny. Trójdźwięki. Ćwiczenia akordowe . . 29
Ćwiczenia rytmu 1, 2, i ich wariantów 32
Akordy dominantowe septymowe. Ćwiczenia rytmu 3 i jego wariantów . 41
Akordy septymowe zmniejszone. Warianty rytmu 4. Połączenie rytmów 1, 2, 3, 4 46
Trójdźwięki z dodaną sekstą. Rytm 5 i jego warianty 54
Czterodźwięki septymowe. Rytmy 6, 7, 8, 9, 10 i ich warianty . . . 61
Pięciodźwięki nonowe. Rytmy 11, 12, 13, 14, 15 i ich warianty . . . 73
Ósemki z kropką, szesnastki, triole, riff 79

Z wydawnictw na akordeon

T. Hejda
- Gęsi przed wodą
- Improwizo-dix
- Moja cicha melodia
- Panna z kotem
- Reminiscencja

J. Kozłowski, T. Hejda, W. Kulpowicz
- Gdy jesteś przy mnie i inne utwory
- Miła niespodzianka i inne utwory
- Piękny upominek i inne utwory

J. Orzechowski
- Meduza • Słoneczne okulary
- Nasze przeboje (z. I–V)
- Prosimy do tańca
- Studium techniki swingowej

W. Pawelec
- Walc • Presto
- Wyspa Małgorzaty

J. Podobiński
- Na trapezie
- Osiem utworów tanecznych
- Sasanki
- Swawolne misie

K. Turewicz
- Flirt z wrzosem
- Majowy deszczyk
- Plastuś

WPM